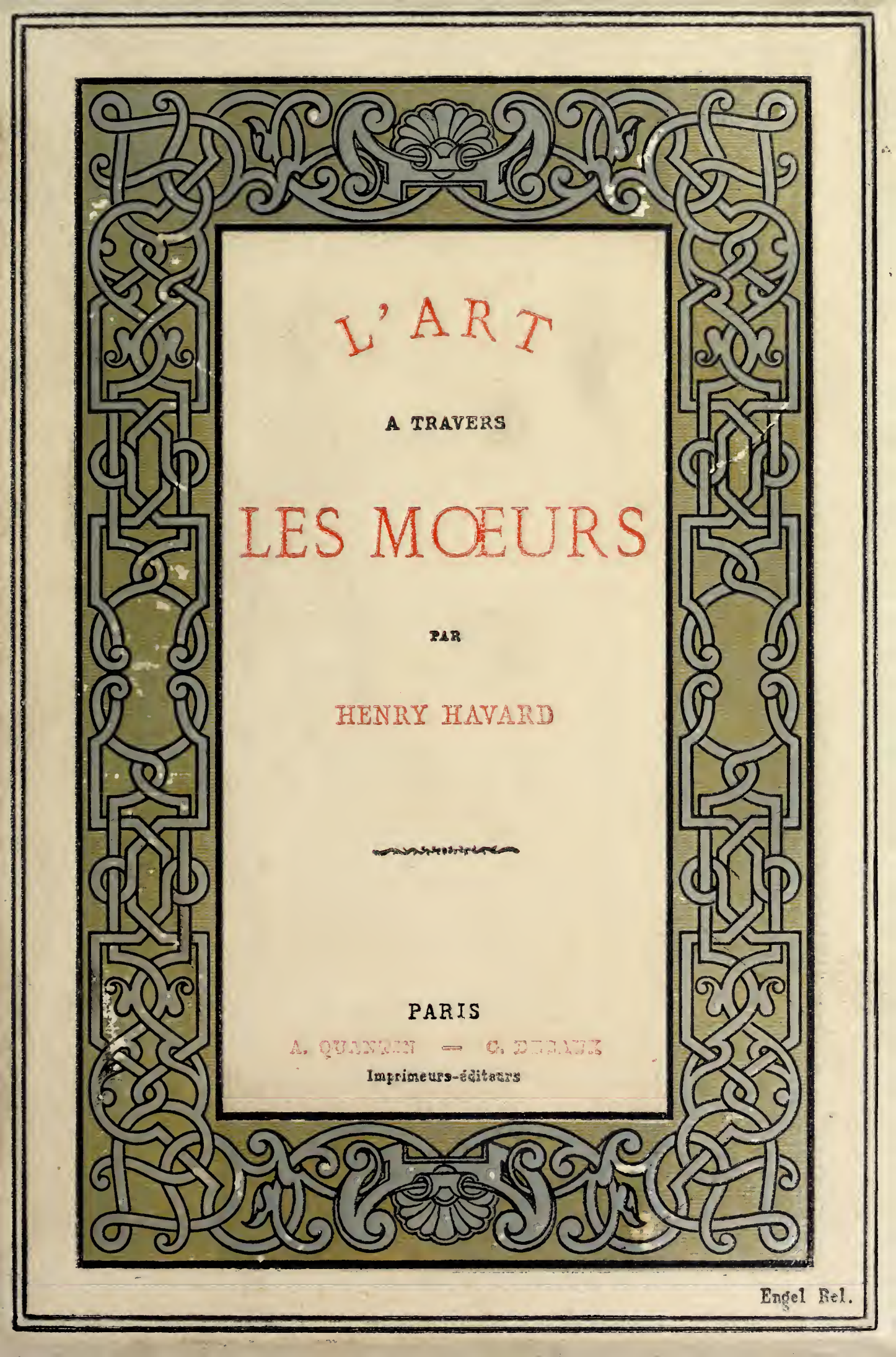


L'ART

A TRAVERS

LES MŒURS

PAR

HENRY HAVARD

PARIS

A. QUANTIN — G. DELAUNE

Imprimeurs-éditeurs

Engel Rel.

FORTIS IN VERBIS SICUT IN ARMIS

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/larttraverslesmu00hava

à Monsieur Constant Leguil
Souvenir affectueux
de son bien dévoué
Henry Havard

L'ART

A TRAVERS

LES MŒURS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Merveilles de l'art hollandais. Un volume in-folio (épuisé).

Objets d'art et de curiosité tirés des grandes collections hollandaises. Un volume in-4° (épuisé).

Les quatre derniers siècles, étude artistique. Un volume in-folio (épuisé).

La Hollande pittoresque. — Voyage aux villes mortes du Zuiderzée. Un volume in-12 (3e édition).

La Hollande pittoresque. — Les Frontières menacées. Un volume in-12 (4e édition).

La Hollande pittoresque. — Le Cœur du Pays. Un volume in-12 (3e édition).

Amsterdam et Venise. Un volume in-8° (2e édition).

Catalogue des objets d'art et de curiosité composant la collection Van Romondt. Un volume in-4°.

Catalogue des faïences de Delft composant la collection de M. John Loudon. Un volume in-4°.

Histoire de la faïence de Delft. Un volume in-4° (épuisé).

Lettre sur l'enseignement des beaux-arts. Un volume in-4° (épuisé).

La Terre des Gueux, *Voyage au pays flamingant*. Un volume in-12.

Kunst en Kunstnijverheid op de tentoonstelling, 1878. Un volume grand in-4°.

L'Art et les Artistes hollandais. Quatre volumes in-8°.

Histoire de la peinture hollandaise. Un volume in-8°.

La Hollande a vol d'oiseau. Un volume in 4°, 3e édition.

Tous droits réservés

L'ART

A TRAVERS

LES MŒURS

par

HENRY HAVARD

Illustrations par C. GOUTZWILLER

PARIS

G. DECAUX
7, rue du Croissant, 7

A. QUANTIN
7, rue Saint-Benoît, 7

IMPRIMEURS-ÉDITEURS

1882

AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS

Depuis vingt-cinq ans, notre pays assiste à une véritable renaissance de l'art et du goût. A aucune autre époque de notre histoire, l'amour des belles œuvres n'a été plus à la mode, et les classes élevées regardent comme une de leurs prérogatives les plus précieuses de pouvoir encourager les artistes et de les guider dans leurs travaux.

Mais, fait anormal, étrange, inconcevable, le patricien élevé dans le luxe et qui, par ses encouragements, est appelé à exercer une indiscutable influence sur la marche de l'art, arrive au seuil de la vie intellectuelle sans avoir reçu aucune initiation à ces délicats mystères, et sans avoir eu d'autre guide pour former son goût qu'une sorte d'intuition naturelle.

Le livre que nous offrons aujourd'hui à ce public d'élite a pour raison d'être de réparer cette fâcheuse lacune. Son but est de montrer à cette classe distinguée de lecteurs comment l'art n'est point, dans la vie des peuples non plus que dans la vie de l'homme, une aimable aventure, un pur accident, un événement fortuit sans cause et sans effet. Il établit que la production artistique, chez le peuple aussi bien que chez l'homme, obéit à une marche régulière, normale, certaine, et suit un développement rationnel dont toutes les étapes sont faciles à contrôler.

Pour arriver à cette attachante démonstration, l'auteur prend l'être humain à son berceau, fouille sa jeune intelligence, constate ses plaisirs, nous dévoile ses préférences, puis s'élève avec lui, voit son

goût naître, se former, grandir jusqu'au jour où la réflexion remplace l'instinct, où l'amour de la forme accompagne la passion pour l'idée.

Analysant ensuite la vie des nations, l'auteur constate que leur existence artistique obéit à des règles identiques et que son développement subit les mêmes lois. Puis, passant de la théorie à l'exemple, il s'empare de notre histoire nationale et découvre, dans les transformations multiples de nos beaux-arts, la confirmation d'une doctrine qui prend naissance dans l'observation même de l'homme et dans l'étude de l'humanité.

Cette curieuse enquête sur l'art français forme la seconde partie de l'ouvrage, et, pour les lecteurs spéciaux auxquels ce livre est destiné, elle n'est certainement pas la moins précieuse et surtout la moins intéressante.

S'emparant de nos aïeux à leur première apparition dans les Gaules, elle les suit, d'âge en âge, jusqu'à l'heure présente, étudiant d'une façon méthodique les caractères qui distinguent leur production artistique à ses diverses époques. Les amateurs trouveront donc là des points de repère logiques, qui leur permettront d'asseoir désormais leurs appréciations sur des bases certaines, et de déterminer scientifiquement le style des divers objets anciens qu'on pourrait soumettre à leurs regards.

On comprend ce qu'un pareil livre demande de soins et réclame de recherches. Il nous suffira de dire que M. Henry Havard a consacré plus de douze ans de sa vie à cet attachant travail. De longs et pénibles voyages, des années entières passées à fouiller les bibliothèques et les musées lui ont permis de réunir ce faisceau de documents certains, sur lesquels doit s'appuyer toute étude sérieuse.

M. Ch. Goutzwiller, de son côté, a dépensé tout son talent et tous ses soins à illustrer l'œuvre de son ami. Quant aux éditeurs, ils ont fait leur possible pour arriver à une exécution matérielle digne de la beauté du sujet, de la réputation des deux collaborateurs chargés de le mettre en lumière, et du public distingué auquel leur œuvre commune s'adresse.

LES ARTS ET LES SCIENCES

(Fac-simile d'un dessin de Le Brun)

Imp. A. Quantin

FIG. 1.
CASQUE DE GLADIATEUR.
Appartenant au *Museo Borbonico.* (Naples.)

I

COMME ON ÉCRIT L'HISTOIRE

FIG. 2. — JAMBIÈRE DE GLADIATEUR.
Appartenant au *Museo Borbonico.*

DANS les affaires de ce monde, grandes et petites, il y a tant de répétitions qu'une histoire nouvelle n'est en réalité qu'une vieille histoire. » — Ainsi s'exprime un éloquent professeur d'Aberdeen, à la fois observateur et philosophe[1], et à mesure qu'on pénètre le mystère dont s'enveloppe la vie des peuples, on se convainc que c'est là l'observation d'un sage.

Aussi lorsque, s'isolant du monde qui l'entoure et fermant son esprit aux tumultes de la vie, l'homme d'étude et de science rentre en lui-même, se recueille et cherche à deviner, par le présent qui se déroule sous ses yeux, l'avenir que l'inconnu lui dérobe, naturellement et comme malgré lui il laisse sa pensée

1. *Les Sens et l'Intelligence,* par Alex. Bain.

remonter le cours des âges, et c'est dans les récits des époques accomplies qu'il s'efforce de trouver l'explication des événements auxquels il lui est donné d'assister, ainsi que le secret des temps futurs.

« Les sociétés humaines ne vivent pas uniquement dans le présent, a écrit Augustin Thierry, et il leur importe de savoir d'où elles viennent pour qu'elles puissent voir où elles vont[1]. » C'est cette même pensée que, deux siècles plus tôt, Rotrou avait exprimée dans ce vers si connu :

On peut voir l'avenir dans les choses passées.

Mais cette prétention logique et en apparence facile à satisfaire, car les analogies sont nombreuses, ne l'est guère dans la pratique. Les obstacles de toute sorte se dressent de tous côtés, et le philosophe qui se laisse tenter par ce curieux problème s'aperçoit bien vite que, par une négligence condamnable, ceux qui se sont chargés de nous dire l'histoire de l'humanité ont singulièrement amoindri leur mandat et dénaturé leur tâche.

Au lieu de nous dépeindre les luttes sans fin soutenues par l'homme, par cet être exceptionnel qui a su asservir la nature à la satisfaction de ses besoins; au lieu de noter pieusement chacune des conquêtes qu'il a su faire sur les éléments, chacune des victoires qu'il a su remporter sur la matière, chacun des progrès qu'il a su réaliser, chacune des améliorations qu'il a introduites dans son sort, il semble qu'ils se soient plu à retracer uniquement les fables ridicules, les absurdes récits, les mensonges oiseux qui avaient cours en leur temps, les cruautés dont ils furent témoins, les violences odieuses qui étonnèrent le monde. Si bien qu'au milieu de livres de toute sorte parvenus jusqu'à nous, c'est à peine s'il se trouve, accidentellement

1. *Considérations sur l'Histoire de France.*

et de loin en loin, quelques lignes nous révélant les mœurs, les usages, les besoins de tant de peuples disparus, nous disant leurs aspirations, nous racontant leur existence intime.

Cette tendance à ne considérer comme faits méritant d'être retenus, comme événements dignes d'être racontés aux races futures, que les seules actions s'écartant des lois générales de la sociabilité, a conduit ces étranges historiens à nous transmettre en détail la vie des monstres qui, de leur vivant ou avant eux, se sont constitués les fléaux de l'espèce humaine.

Tous ceux qui ont su briser, asservir, détruire, usurper, ont vu leurs moindres actions recueillies avec un soin particulier, retracées avec une précaution spéciale, et souvent amplifiées au point que, pour la postérité, ils sont le plus souvent devenus des grands hommes, des géants, des héros.

Les plus sages historiens, les plus honnêtes, les plus sagaces, n'ont même pas su résister à la fascination singulière qu'exerçaient les auteurs de ces sombres forfaits.

« J'entreprends une histoire pleine de catastrophes, de combats, de séditions terribles même durant la paix », écrit Tacite au début de ces pages admirables que nous considérons encore aujourd'hui comme un parfait modèle de conception et de style. « Quatre empereurs égorgés, trois guerres civiles, plusieurs étrangères et la plupart mixtes, des succès en Orient, des revers en Occident, des troubles en Illyrie... »; et pendant qu'il nous décrit ces détestables carnages, pendant que de sa plume austère il flétrit les funestes excès de monstres dont l'éloignement et la sauvagerie faussent les proportions, nous continuons d'ignorer le sort des générations laborieuses qui ont vécu, travaillé, souffert et gémi, qui sont mortes à la peine.

On sait le nom du fou qui brûla le temple d'Éphèse et l'on ignore celui de l'architecte qui l'a bâti. Les scélérats et les incendiaires ont leur légende. On ne connaît ni l'homme qui le

premier inventa la charrue ni le peuple qui se servit le premier de l'alphabet.

Les seuls écrivains qui aient consenti à nous transmettre quelques traits des mœurs anciennes sont des voyageurs ou des censeurs. Xénophon, Hérodote, Diodore, Pausanias, Varron, Lucilius, Strabon, Pline l'Ancien, Juvénal, Tertullien et quelques autres lèvent un coin de ce sombre rideau qui nous dérobe l'antiquité grecque ou latine. Mais s'ils prennent ce soin, c'est uniquement parce que les spectacles qui s'offrent à leurs yeux leur semblent nouveaux, les mœurs curieuses, les habitudes singulières, les usages dangereux; ou parce qu'il leur faut nommer les coupables excès qu'ils entendent flétrir et détailler les abus contre lesquels ils s'élèvent.

A ces historiens précieux mais inconscients, je dirai presque involontaires, on doit ajouter aussi quelques poètes enclins aux descriptions. Encore leur lyrisme prend-il parfois des détours si inattendus, qu'il déroute l'esprit de ceux qui les étudient. Leur imagination illumine, transforme, métamorphose les spectacles qui les inspirent au point de les rendre méconnaissables. Toute l'instruction qu'on pourrait tirer de leur récit s'évanouit. Étouffée sous le poids des images brillantes, presque toujours elle est perdue.

N'est-ce pas seulement de nos jours qu'on s'est avisé de reconnaître dans quatre vers de Lucrèce la description des trois âges qu'a traversés l'humanité [1], et de découvrir que la descente si dramatique d'Orphée aux Enfers se résumait en une simple visite du poète aux hypogées égyptiennes [2]?

1. Arma antiqua, manus, ungues dentesque fuerunt,
Et lapides, et item sylvarum fragmina rami.
Posterius ferri vis est ærisque reperta,
Sed prior æris erat quam ferri cognitus usus.

Voir les remarques ingénieuses de M. John Lubbock. — *L'Homme préhistorique.* Paris, 1876; p. 5.

2. Voir O. Beauregard, *les Divinités égyptiennes.* Paris, 1866; p. 38.

« Trop de livres, s'écrie Voltaire, sont pleins de toutes les minuties des actions de guerre, et de la fureur, et de la misère des hommes... », et ce cri est l'expression même du trouble qui

FIG. 3. — STATUETTE DE TANAGRA.
Musée du Louvre.

saisit le philosophe et l'historien, dès qu'ils veulent approfondir le passé.

Prenez un de ces précis qu'on laisse imprudemment dans les mains de l'enfance. Qu'y trouvez-vous? des guerres, des usurpations, des mariages et rien d'autre. Tellement que la vie de l'humanité semble se résumer en une série d'unions princières,

de crimes et d'attentats. La moindre action louable semble si discordante dans un milieu pareil, qu'elle y affecte les proportions d'un miracle de vertu. Rollin s'extasie pendant des pages entières sur la clémence d'Auguste et sur la continence de Scipion. Pour les excès et les crimes, ils sont qualifiés avec tant d'indulgence que l'horreur qu'on en devrait avoir fait place au pardon et à l'oubli. Par là, la conscience du lecteur est faussée, son jugement altéré, son honnêteté compromise. A chaque page de ces précis le bon sens est souffleté et les passions malsaines reçoivent une excitation dangereuse. En outre, par de semblables lectures, l'équité, la justice, si difficiles à inculquer à l'enfant, la tolérance qu'on a si bien qualifiée « de toutes les vertus la plus moderne[1] », sont atrophiées dès le principe.

Ainsi, au lieu d'enseigner à ceux qui débutent dans la vie les efforts incessants que l'humanité a dû faire pour arriver, de progrès en progrès, d'étapes en étapes, à cet état supérieur où nous la voyons parvenue; au lieu de leur parler du travail, du dévouement, de l'abnégation, de la résignation nécessaires, indispensables, des souffrances que réclame chaque pas fait en avant, de l'obstination et de la constance que nécessite chaque amélioration à notre commune destinée; on développe en eux le culte de la force matérielle, le respect du fanatisme, l'admiration pour la brutalité victorieuse. On surexcite leur jeune imagination au point qu'ils finissent par considérer les excès comme licites, les violences comme naturelles, les parjures comme permis; et peu s'en faut qu'ils n'admirent ceux qui commettent ces crimes, car leurs détestables actions, bien loin d'être condamnées par ces livres, sont racontées sans indignation, excusées sans ménagements, et parfois même exaltées par ceux qui devraient les flétrir.

Si les écrivains de l'antiquité et du moyen âge ne nous

1. Voir W. Bagehot, *Lois scientifiques du développement des nations*. Paris, 1875; p. 175.

ont point conservé le récit détaillé des luttes de l'homme contre la matière, luttes qu'il serait aujourd'hui si intéressant de connaître, on ne peut toutefois leur en vouloir. D'abord ils n'écrivaient point pour nous. En outre, cette grande bataille de la vie, à laquelle ils prenaient part chaque jour, leur semblait si naturelle, si dépourvue d'attrait, si dénuée de tout charme, qu'il ne pouvait leur venir à l'esprit d'en fixer le souvenir. Ce qu'ils tenaient, au contraire, pour intéressant et digne d'être connu, c'étaient les accidents hors de nature, les faits étranges, les bouleversements extraordinaires qui frappaient leur imagination impressionnable, prompte à l'exagération; et en les notant soigneusement ils croyaient agir avec sagesse.

Mais s'ils sont excusables, que dire de ceux qui, par un inqualifiable entêtement persévèrent dans cette voie funeste?

Est-ce donc que le chemin suivi par les écrivains qui nous ont précédés soit le seul praticable, le seul qui puisse mener à quelque résultat? — Mais non, il n'en est rien; et si l'histoire de l'humanité est entièrement à refaire, ce ne sont certes pas les matériaux qui manquent pour ce grand travail de restitution.

Il est moins difficile, en effet, de reconstituer l'existence d'une nation, les mœurs et les usages d'un peuple (alors même que la nation est disparue ou que le peuple est dispersé), que de reconstituer la biographie d'un homme à l'aide de ses œuvres. Or, les œuvres d'un peuple, ce sont les lois qu'il s'est données, les institutions qu'il a créées, son industrie et surtout ses arts.

A travers les documents laissés par toutes ces sociétés anéanties et que nous voudrions tant connaître, il est bien facile de rencontrer quelques-uns de ces monuments où se reflètent leurs aspirations, leurs qualités dominantes, leur caractère. Ce sont ces monuments qu'il faut rechercher, et quand on les a trouvés, c'est avec eux qu'on doit essayer la restitution de ces

civilisations disparues. Montesquieu a glorieusement ouvert la voie, et d'autres l'ont suivie avec trop de bonheur, pour que la démonstration ne soit point complète. Le doute à cet égard est d'autant plus permis, que souvent il suffit d'un simple objet mis au jour non seulement pour rectifier tout un volume d'appréciations

FIG. 4. — MIRMILLON, GLADIATEUR ANTIQUE.
Dessin d'enfant relevé à Pompéi. Maison du Faune, première colonne au fond du jardin.

fausses, mais encore pour faire la lumière sur toute une époque, et pour nous révéler une société que nous ne connaissions pas.

Tournons un instant nos regards vers la Grèce de Périclès ou d'Alexandre, telle que nos livres classiques nous ont appris à la connaître. Nous n'apercevons ce pays privilégié qu'à travers un harmonieux groupement de temples et de statues. La Grèce de ces temps pose devant nous parée, drapée, solennelle, grandiose par son génie, polie par ses mœurs, et démesurée si nous

la comparons à notre taille. Dès notre enfance, on nous a habitués, en effet, à considérer dans notre imagination la moindre cité antique comme une sorte de faubourg de l'Olympe peuplé de héros et de demi-dieux.

Mais voilà que des fouilles heureuses placent sous nos regards quelques figurines de Tanagra ; et il suffit de l'appari-

FIG. 5. — RETIAIRE, GLADIATEUR ANTIQUE.
Dessin d'enfant relevé à Rome, dans la maison de Tibère, palais des Césars.

tion de ces statuettes gracieuses pour mettre fin au mirage qui nous obsédait depuis nos premiers ans.

Ces adorables Thébaines coiffées du *petasos,* portant à leur main un éventail, ou tenant une fleur, bien campées, bien posées, coquettement costumées, nous révèlent une société féminine assez semblable à la nôtre. Un morceau de terre habilement modelé nous apprend brusquement que l'humanité à tous ses âges s'est quelque peu ressemblée, et que les contemporains de

Praxitèle et de Scopas sont trop près de nous, pour qu'en si peu de siècles il se soit accompli, dans le caractère et les allures de la femme, des modifications bien absolues et des transformations bien radicales.

Pour Rome, fait incroyable, nous étions presque aussi mal informés. L'histoire, telle qu'on l'écrit, se présente pourtant là sans lacunes. Elle est parfois prolixe dans ses détails, horrible dans ses récits. Par Juvénal, par Suétone, par Tacite, nous connaissions jusque dans ses plus secrets replis la honteuse dépravation des empereurs et de leur cour; par les autres nous savions les noms et les hauts faits de tous les scélérats qui sont nés dans la ville éternelle. Il a fallu les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, d'Ostia et du Palatin pour que nous ayons une idée exacte des Romains, de leur costume, de leurs habitations, de leurs usages et de leur vie. On pouvait, auteurs en main, établir le bilan des boucheries du cirque, on pouvait compter les victimes de ces répugnants combats. Le costume des acteurs était pour nous lettre morte. Nos peintres faisaient descendre dans le cirque les gladiateurs vêtus d'une blanche tunique et seulement armés du glaive traditionnel.

Cinquante ans après la découverte de Pompéi, on n'avait point encore su déchiffrer les *graphiti* tracés par des enfants sur les murs de la ville ensevelie, et démêler, à travers les traits hachés par une main inhabile, le harnachement si pittoresque du *rétiaire* et le costume du *mirmillon*.

Il a fallu que les fouilles entreprises livrassent des armures complètes, pour qu'on finît par comprendre la signification de ces œuvres d'art enfantines, plus instructives cependant qu'un volume de commentaires et de descriptions.

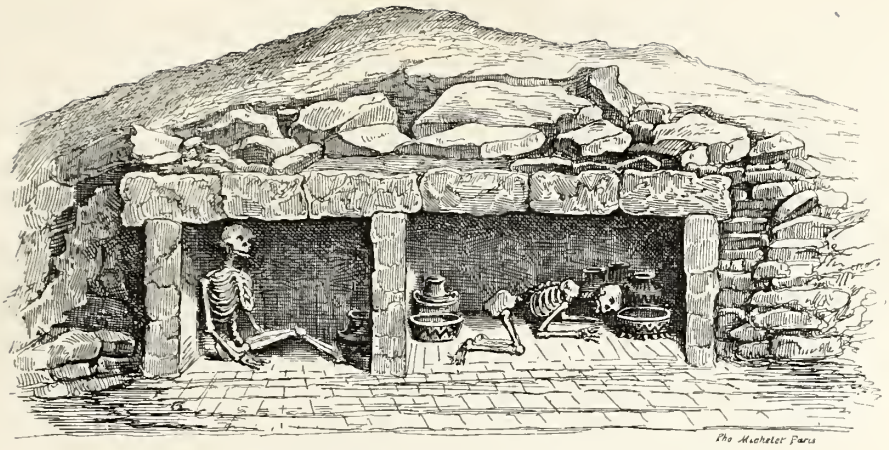


FIG. 6. — TOMBEAU D'UNE FAMILLE GERMAINE.
Tumulus d'Unterwelden.

II

DE L'ANTIQUITÉ DE L'ART ET DE SES PREMIÈRES MANIFESTATIONS

FIG. 7. — DAGUE EN SILEX.
Musée de Saint-Germain.

Les deux exemples que nous venons d'évoquer suffisent, semble-t-il, à démontrer quel rôle prépondérant l'Art peut jouer dans la restitution de l'histoire, quelle importance revêtent ses diverses manifestations, et de quelles révélations elles peuvent éclairer la connaissance des mœurs.

A chaque époque, en effet, l'Art apparaît comme le fidèle représentant de nos tendances, de nos besoins, de nos croyances et de nos goûts. Il est, en outre, le plus ancien compagnon de l'homme sur notre planète.

Dès les premiers bégaiements de l'humanité, il se manifeste et se révèle. A peine sorti du berceau, l'homme l'appelle à son secours. Il est à la fois le consolateur et l'amuseur de notre espèce. Son culte est le premier auquel on ait sacrifié.

L'homme, en effet, est naturellement porté à embellir sa personne, à décorer tout ce qui lui appartient, tout ce qui l'environne ou le touche. L'un des premiers besoins qui se manifestent en lui est celui de l'ornement. Il débute par s'orner lui-même; puis il orne sa compagne, ses armes, sa demeure, ses dieux, ses temples ; en un mot, tout ce qui lui est cher ou précieux, tout ce qu'il aime, craint ou vénère.

Avant de se vêtir, il pense à se parer. Avant de chercher à se garantir du froid ou du chaud, du vent ou de la pluie, l'être primitif orne sa tête d'une plume, son cou de coquillages, son bras d'os ou de cailloux arrondis et réunis par un fil. Il traverse son nez avec une arête de poisson, perce ses oreilles, mutile et déforme son visage. Il ignore la confection des étoffes, l'emploi des peaux de bêtes, les plus vulgaires ustensiles lui font encore défaut que dejà le sentiment artistique se montre en lui. Le goût de l'ornement et le besoin de la parure précèdent de longtemps le sens de la pudeur.

« Ève, dit malicieusement Lord Byron [1], travailla dans les modes avec des feuilles de figuier; c'est la première connaissance que l'Église tira de l'arbre de la science. » — « On a eu la passion des colifichets avant de sentir le besoin de l'indispensable, ajoute M. Quicherat [2], tant a eu raison celui qui a dit que le superflu est ici bas la chose la plus nécessaire. »

Or, cet instinct du décor, ce besoin de la parure que sont-ils, sinon l'Art à ses premiers vagissements? L'homme peut donc

1. Lord Byron, *Don Juan*, chant XIV.

2. Quicherat, *Histoire du costume*. Paris, 1876 ; p. 2.

le regarder non seulement comme son plus fidèle compagnon, mais encore par dessus tout, comme son premier compagnon d'enfance.

En veut-on la preuve? — A cette époque antérieure à toute histoire où le rènne abondait dans le midi de la France, où le mammouth n'avait pas encore disparu de la surface du globe, nos

FIG. 8. — VASE PRÉHISTORIQUE EN TERRE CUITE.
Découvert à Monte-Crescenzio, près du lac Albano (Italie).
Collection Michele Stefano de Rossi (Rome).

ancêtres, ces premiers aïeux dont le nom et les traits ne sont même pas parvenus jusqu'à nous, déployaient déjà des notions artistiques.

Il n'est pas de sépultures préhistoriques qu'on puisse fouiller sans y rencontrer des colliers, des anneaux ou des vases. En Grèce, à Thérasia, sous les cendres d'un volcan éteint depuis des milliers et des milliers d'années, on a découvert des poteries ornées de traits circulaires ingénieusement combinés avec des traits verticaux. Dans l'île de Santorin, à Monte-Crescenzio, sous les cendres volcaniques du Latium, sous

les pierres celtiques de l'ancienne Armorique, sous les tumulus du Danemark et les dolmens de la Drenthe on a trouvé des colliers, des pendants d'oreilles, des armes décorées[1].

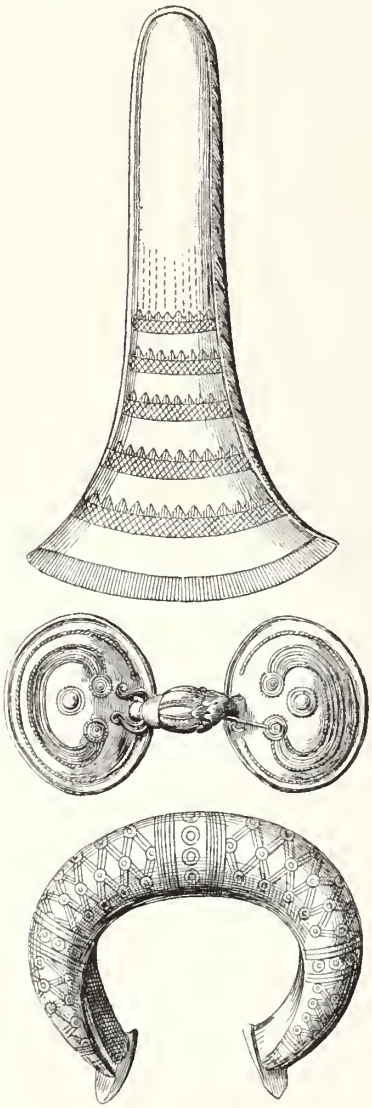


FIG. 9, 10 ET 11. — ARMES ET BIJOUX.
Celt danois, broche du Mecklembourg et bracelet suisse, d'après sir John Lubbock.

Et cette tendance n'est pas seulement générale; on peut dire qu'elle est encore universelle, car elle se manifeste sous tous les climats et dans toutes les directions. Le nouveau monde n'en est pas plus exempt que l'ancien, et les travaux de E.-G. Squier, de Davis, de Lapham et de Samuel Haven nous prouvent que la vallée du Mississipi, les territoires de New-York, du Wisconsin, etc., n'ont rien eu à envier, sous ce rapport, au sol de la vieille Europe.

Bien mieux, de nos jours encore des peuplades sauvages se chargent de nous rappeler ces inconséquences des premiers âges. Les insulaires de l'Archipel s'exposent tout nus aux plus grands froids, et pour l'ornement de leur personne déploient un goût singulier, qu'ils portent même jusqu'à la fureur.

Sous certains rapports de toilette, les Fidjiens, les habitants de Viti, les Zélandais rendraient

1. Voir John Lubbock, *l'Homme préhistorique;* le docteur Heer, die *Pflanzen der Pfahlbauten;* G. Forchhammer, *Undersögelser i geologisk Retning;* Crantz, *History of Green-*

des points aux Européens les plus coquets et les plus soigneux de leur personne. Leur coiffure est d'une complication difficile à décrire[1]. Aux îles Tonga, Gambier, Sandwich, dans la

FIG. 12. — SAUVAGE DES ILES RADAK (POLYNÉSIE).
Voyage pittoresque autour du monde, par Choris. Paris, 1822.

Nouvelle-Zélande, le tatouage remplace les vêtements et couvre

land; W. Eeckhoff, *Friesche Oudheden* (*Archieven, Kerken,* etc.)*; Lettera del signor D. A. Visconti sopra alcuni vasi sepolcralt;* les travaux du docteur Broca, etc.; la conférence faite par M. Léouzon le Duc, sur *les Femmes en Scandinavie et Finlande.* Paris, 1875; la brochure de M. Bourlon citée par *l'Explorateur* (19 janvier 1875), etc., etc.

1. Williams, *Fiji and the Fijians,* vol. 1, p. 158.

le corps d'arabesques élégantes et symétriques, véritables œuvres d'art variant de tribu à tribu, de famille à famille, où les couleurs ont un langage et les dessins une signification[1]. Et qu'on ne croie pas que ces combinaisons agréables à l'œil, qui satisfont aux règles de l'ornementation, à la pondération, à la symétrie, à l'alternance, sont le résultat d'un hasard heureux. Suivant la remarque pleine d'humour d'un sévère économiste, ces ornements et les dessins qui composent ce tatouage sont jugés, chez les sauvages actuels, tout aussi sévèrement que chez nous la coupe d'un habit ou la valeur d'un tableau[2].

A mesure que la civilisation grandit, ce goût de l'ornementation s'élève et s'épure. En même temps, il s'étend, se développe, se généralise et passe du producteur à ses créations. L'homme, en effet, se montre moins préoccupé d'orner sa personne et plus désireux d'embellir ce qui doit frapper ses regards. Mais aucune race n'échappe à ce besoin singulier, aucune nation, aucune tribu ne peut se dérober à son empire.

Même chez les peuples pasteurs qui, par leur vie nomade et leur absence d'industrie, semblent devoir ne guère ressentir ces préoccupations, l'amour de la parure se manifeste. Éliézer se rendant à la rencontre de Rébecca a bien soin de se munir d'une fibule en or et de deux bracelets. Thamar, avant de s'abandonner à Juda, exige, comme gage, son bracelet et son anneau; et Gedéon réclame, pour récompense de ses victoires, les pendants d'oreille des Madianites[3].

Le temps n'est pas éloigné, du reste, où Isaïe va se donner le plaisir de nous détailler les parures des filles de Sion. Dans

1. Voir Burton, *Abeokuta*, vol. I, p. 104; John Baikie, *Exploring voyage*, p. 450; John Lubbock, *Origines de la civilisation*, p. 57; le marquis de Compiègne, *Afrique équatoriale*, etc., etc.

2. Baudrillart, *Histoire du luxe*, l. II, c. II.

3. *Genèse*, c. XXIV et XXXVIII. *Juges*, c. VIII.

son indignation, il nous dénommera leurs chaussures magnifiques, leurs croissants d'or, leurs colliers, leurs sonnettes, leurs diadèmes, leurs rubans, leurs chaînes d'or, leurs pendants d'oreille, leurs anneaux, les « bagues de senteur » dont elles se

FIG. 13. — GUERRIER GREC
(D'après un vase antique. *Monuments céramiques*, par Lenormant.)

garnissent le front, leurs ceintures dorées, leurs papillottes, leurs chemises brodées et leurs miroirs[1].

La passion des parfums, commune à tout l'Orient, accompagne ce développement de luxe et d'art somptuaire. Esther, avant de se présenter au choix d'Assuérus, passe six longs mois dans les huiles de senteur et dans la myrrhe.

1. *Isaïe*, c. III, v. 18.

Chez les Assyriens, peuple plus avancé, l'art de la parure atteint à des hauteurs vertigineuses, et qui font paraître singulièrement mesquins nos plus superbes ajustements. Il faut lire dans Hérodote[1] ce qu'était le costume riche et flottant des seigneurs de ce pays, les soins excessifs qu'ils avaient de leurs cheveux, l'attention qu'ils prêtaient à leur barbe, la manière dont celle-ci était frisée, tuyautée, mirodée, parfumée et disposée par étages, l'habitude qu'ils avaient de se charger de boucles d'oreilles, d'agrafes, de bracelets, de colliers, de bagues et d'anneaux.

Les Grecs des temps héroïques n'étaient ni moins élégants, ni moins coquets, ni moins brillants. Agamemnon, pour paraître à la tête des siens, revêt une armure magnifique. « Des agrafes d'argent attachent autour de ses pieds des brodequins superbes. Son sein est recouvert de la magnifique cuirasse que Cinyas lui a donnée... dix lames serrées d'acier bruni, douze éclatantes d'or, vingt d'étain, y brillent distribuées en lignes parallèles. Là-dessus trois dragons d'acier dressent leurs têtes menaçantes, et leurs corps tordus et recourbés reflètent les couleurs de l'iris. Un immense bouclier couvre le roi des rois de son orbe étincelant. Dix cercles d'airain en forment le contour; sur la surface s'élèvent vingt bossettes brillantes, et au centre Gorgone, pâle, échevelée, lance d'homicides regards et répand la terreur[2]. »

Agamemnon n'était pas seul à posséder ce luxe d'ornements si pompeusement décrits par Homère, et dont des fouilles récentes sont venues confirmer les splendeurs. Le bouclier de Nestor était, lui aussi, formé de lames d'or[3], et l'*Odyssée* ne laisse planer aucune obscurité sur l'artistique somptuosité des vêtements du sage Ulysse.

1. Hérodote, l. I.
2. *Iliade*, chant XI.
3. *Ibid.*, chant VIII.

Que manquait-il à ces Grecs des temps héroïques? peu de chose, vraiment. Seulement ce que nous regardons comme l'indispensable : le linge de corps, les vitres aux fenêtres, les cheminées, poêles et fourneaux, les armoires et les buffets, les fourchettes, les serviettes, les nappes sur la table et les draps au lit. Mais ces derniers étaient déjà sculptés, inscrustés, gravés, marquetés, ciselés, chargés de métaux précieux, et le lit d'Agamemnon avait des pieds d'or.

« L'art précède la science », s'écrie Lamennais[1]. Il précède même la civilisation. Quand sur l'ordre du Rama le pieux Lakmana pénètre dans le redoutable Kiskindhya (cité des troglodytes), il voit cette ville singulière ornée de plantations, de fleurs, de splendides pierreries; et les habitants que, dans son mépris, il compare à des singes, lui apparaissent décorés de superbes guirlandes et d'ornements à profusion[2].

La femme, si on la considère au point de vue de l'amour de l'ornementation et de la recherche de la parure, est la fidèle compagne de l'homme. Sous ce rapport elle se montre au moins son égale. Comparez l'abîme qui nous sépare, au point de vue de la civilisation, du bien-être et du confort de l'Égypte des premières dynasties : rien des merveilles créées par notre industrie n'existait en ces temps reculés. La plupart des connaissances que nous déclarons indispensables faisaient défaut à l'espèce humaine, et déjà les élégantes de Thèbes, d'Éléphantine, de Memphis avaient des boîtes à parfum, des écrins remplis de bijoux, des bracelets, des bagues gravées, des pendants d'oreille, des miroirs ornés de pierres fines, des étoffes tissées d'or et d'argent, des anneaux merveilleux, des broches admirables. Elles se teignaient les ongles, les cheveux, les sourcils et les cils.

1. *De l'Art et du Beau.* Paris, 1865; p. 3.
2. Ramayana, l. I.

En cela du reste elles ne faisaient que se conformer à des exemples augustes. L'usage des teintures est aussi vieux que le monde, et toute l'antiquité a été initiée aux prodiges de ces cosmétiques dangereux. Si nous en croyons Athenée, Sardanapale se peignait les cils et les sourcils. Philostrate accuse le beau Pâris de s'être maquillé les paupières, et Elien, remontant jusqu'à travers les obscurités de la fable, nous rapporte qu'Atalante avait les cheveux naturellement rouges, et n'avait pas besoin de recourir aux onguents ni aux poudres, déjà inventés, paraît-il, pour jouer dignement son rôle de belle aux cheveux d'or [1].

Les Hébreux vont plus loin encore. Ils assignent au fard une origine surnaturelle, presque divine. C'est à un ange nommé Asléel, écrit dom Calmet d'après le livre d'Hénoch, que les dames doivent l'art malsain de se peindre la figure. « Dès avant le déluge, ajoute M. O. Beauregard [2], cet ange du bon Dieu avait appris aux jeunes filles à préparer l'antimoine, dont l'emploi ingénieux fait les yeux plus grands et leur donne plus d'éclat. »

Aujourd'hui encore, sur toute la terre on sacrifie à ces mystérieuses préparations. Les voyageurs nous dénoncent leur emploi jusque dans les pays les moins accessibles, et le marquis de Compiègne nous montre les femmes de l'Okôta « se maquillant avec du rouge, du bleu, du jaune et se donnant des petits airs hideux [3]. »

Je demande pardon d'insister aussi longuement sur cette prédisposition remarquable. Mais, au point de vue où nous nous plaçons, elle a une importance extraordinaire, non seulement parce qu'elle apparaît dès les premiers jours de l'huma-

1. Voir *Athenée*, l. III, c. VII ; Philostrate, *les Héroïques;* Elien, *Historiæ variæ*, l. XIII, c. I.

2. *Divinités égyptiennes*, p. 187.

3. *L'Afrique équatoriale.* — Okanda, Bangouem, Osyeba, *loc. cit.*

nité et se manifeste d'une façon universelle, mais encore parce que l'homme est, sur notre planète, le seul de tous les êtres qui obéisse à cette nécessité supérieure.

Laissez, en effet, une fillette seule, assise au milieu des

FIG. 14. — FEMME DE L'ILE MOWI (ILES SANDWICH).
Voyage autour du monde, 1817, 1820. *Atlas historique*, par Arago et Pelion.

champs, sans maître, sans guide, sans autre indication que ses besoins innés ; elle aura bientôt combiné le collier, la bague, la ceinture, le bracelet, c'est-à-dire qu'elle aura inventé ce qui constitue la base fondamentale de l'ornement et de la parure. Mettez-la auprès d'un cerisier, elle découvrira les boucles

d'oreille. Si des mûres se trouvent à sa portée, elle en barbouillera ses joues et le fard sera trouvé.

Est-elle plus âgée, placez sous sa main du papier, des rubans, quelques lambeaux d'étoffes, des chiffons, des perles ou des fleurs; en un instant, elle aura créé une masse d'ornements parfois bizarres, souvent gracieux, toujours ingénieux, dont elle décorera sa tête, ses bras, son cou et même les vêtements qu'elle porte.

Or aucun autre être animé, et c'est là un trait caractéristique, n'offre ce sentiment de la parure, ce goût de l'ornement, ce besoin du décor.

L'oiseau se construit un nid toujours le même, d'après un modèle qui semble être la propriété de son espèce, de la grande famille à laquelle il appartient. Le castor se bâtit, au milieu des eaux, une cabane solidement assise sur une digue maçonnée avec art. Le lapin, le renard se creusent des demeures souterraines. L'orang-outang s'arme d'une massue. Les fourmis et les abeilles vont plus loin encore, elles édifient des villes. Mais aucun de ces êtres, si différents et si ingénieux chacun dans leur genre, si habiles dans leur lutte pour l'existence, n'a jamais songé à orner sa personne, à se parer, à s'embellir, ou encore à décorer son habitation.

Et cependant, tous ces animaux que nous venons de passer en revue, sont pourvus d'une intelligence souvent supérieure à celle de l'homme primitif. Ils font preuve de qualités que nous pourrions appeler sociales. Chez presque tous, on observe les sentiments de la famille, le dévouement des parents pour leurs petits et même pour ceux d'autrui. Du moment où les exigences de la vie ne les obligent point à l'isolement; du moment qu'ils ne sont point contraints de se ménager un terrain de chasse en rapport avec leur appétit, ils vivent en famille, groupés par bandes, par troupes, cherchant à se défendre mutuelle-

ment, à se rendre la vie commune facile et douce. Ils connaissent même ce sentiment sublime, le dévouement, et savent, comme l'abeille et la fourmi, se sacrifier pour le bien général.

Depuis l'éléphant jusqu'à la guêpe, depuis les chevaux sauvages, les buffles et les cerfs jusqu'aux canards, depuis les harengs, qui par bataillons serrés traversent l'Océan, jusqu'aux hirondelles et aux cigognes, qui franchissent des espaces incroyables, tous éprouvent une affinité touchante pour la compagnie de leurs semblables.

Ils organisent des lieux de rendez-vous, se créent des domaines et entreprennent ensemble de longs voyages. Ils montrent une sociabilité, un sentiment de solidarité, une vigilance, une prévoyance dont les hommes eux-mêmes manquent le plus souvent.

Les loups, dit-on, ne se mangent point entre eux. On n'en peut dire autant des hommes. Ceux-ci font pis encore, car c'est un crime moins grand de manger un cadavre que de tuer sans nécessité un être vivant.

Remarque plus curieuse encore, certains animaux ne sont pas absolument dépourvus du sens esthétique. Ils ont en eux un vague sentiment du Beau, qui se traduit par une sélection raisonnée et par la satisfaction que leur causent les louanges. Très rapidement ils arrivent même à savoir partager, dans une mesure limitée il est vrai, mais cependant sensible, les sentiments et les goûts humains. On verra un chien aboyer à la vue d'un homme mal vêtu, beugler en entendant un orgue, respecter un vêtement propre. Ce sont là des preuves incontestables de goût. Un cheval ne se laisse pas approcher par le premier venu. Mais aucun de ces animaux n'a jamais eu et n'aura probablement jamais l'idée d'orner son individu, et le sentiment de la parure, cette origine de tous les arts, lui fait défaut.

Sous ce rapport, mais sous celui-là seulement, on peut donc s'inscrire en faux contre la théorie de Lamarck et de Wallace, reprise de nos jours par Darwin, et dire que l'homme tel qu'il se manifeste dès ses débuts est plus loin de la brute, que les rudiments de l'Art à son aurore ne s'éloignent des chefs-d'œuvre les plus accomplis.

FIG. 15. — COIFFURE DE SAUVAGE DES ILES VITI.
D'après M. John Lubbock.

FIG. 16. — LE PARTHÉNON (ÉTAT ACTUEL).

III

DE L'ART ET DE SON BUT

FIG. 17. — CHAPITEAU CORINTHIEN.

Nous venons de constater que l'Art est le fidèle et l'inséparable compagnon de l'homme. Il apparaît au seuil de l'existence humaine. Il la prend à son berceau. Il la suit, sans la perdre un instant, à travers tous les développements des civilisations les plus diverses. Avant d'aller plus loin, peut-être serait-il bon de déterminer exactement ce qu'on doit entendre par ce mot, l'Art ou les arts d'un peuple, et de savoir au juste quel but l'Art se propose, et quels moyens il emploie pour atteindre ce but.

Il n'est peut-être rien au monde qui ait été plus souvent défini que l'Art, surtout dans ces derniers temps. Et, fait très

remarquable, si on laisse de côté un certain nombre d'esprits mystiques, ou par trop amoureux de la métaphysique, dont les formules sont plus difficiles à comprendre que l'entité même qu'ils prétendent définir [1], les définisseurs ne sont pas loin d'être d'accord. Ils ne sont séparés que par des nuances.

Pour ne prendre que quelques-unes de ces définitions, nous citerons un peu au hasard les suivantes :

L'Art est la manière de faire une chose suivant une certaine méthode. — L'Art est « la science praticque qu'il fault opposer à la science spéculative ». — L'Art est l'homme ajouté à la nature. — L'Art est l'interprétation de la nature. — L'Art, c'est la nature vue à travers un tempérament. — L'Art, c'est la somme des moyens employés par l'homme pour perfectionner ses jouissances. — L'Art a pour but de plaire par la représentation d'une perfection sensible. — Et enfin : l'Art est la reproduction libre de la beauté.

A vrai dire, aucune de ces définitions, aucune de ces formules n'est absolument satisfaisante. Les premières peuvent être justes, elles sont trop vagues et trop larges dans leur application. Aussi bien cette définition de M. Littré « la manière de faire une chose suivant une certaine méthode », et l'*Homo additus naturæ* de Bacon peuvent s'appliquer à toutes les œuvres de l'homme. Quoi qu'il entreprenne, à quelque ouvrage que l'homme s'occupe, soit en bien soit en mal, il y met toujours du sien, et dès lors s'ajoute à la nature.

Celles qui viennent après sont trop restreintes. L'Art est souvent tout autre chose que l'interprétation des spectacles qui frap-

1. Par exemple Hegel, qui définit l'Art « la révélation de la vérité sous des formes sensibles », Zeising, qui l'appelle « la manifestation extérieure du divin », Jouffroy qui nous dit que « l'Art est l'expression de l'invisible par les signes naturels qui le manifestent », Solger, Tieck, les deux Schlegel, qui disent des choses tout aussi peu claires en termes encore plus obscurs.

pent nos yeux. Lorsque les Athéniens construisaient le Parthénon, lorsque Raphaël exécutait ces merveilles incomparables qu'on appelle la *Dispute du saint sacrement* et l'*École d'Athènes,* ils ne songeaient nullement à interpréter la nature. Dans un ordre moins élevé, on ne saurait nier que l'invention d'un ornement, tel que les méandres, les entrelacs, ne soit œuvre d'artiste, et cependant la nature n'a rien à voir là-dedans, si ce n'est pour fournir des éléments dont la combinaison, chose essentielle, constitue tout le mérite.

Cette autre définition « l'Art est la nature vue à travers un tempérament » conviendrait peut-être à un nombre très limité d'ouvrages : le portrait, les marines ou la peinture de paysage, par exemple. Mais elle ne saurait, non plus, s'appliquer à l'ensemble des productions qui relèvent de l'Art. Restent les trois dernières. « C'est, dit-on, la somme des moyens employés par l'homme pour perfectionner ses jouissances. » Ceci est plus vrai, mais c'est encore bien vague et bien vaste. A ce compte, il faudrait comprendre l'art culinaire et l'œnophilie parmi les arts. J'aime mieux la définition de Mendelssohn : « L'Art a pour but de plaire par la représentation d'une perfection sensible [1] », et surtout celle de M. Cousin [2] : « L'Art est la reproduction libre de la beauté » ; avec cette dernière nous voilà tout proche du but. Il ne faut y changer qu'un mot pour qu'elle nous satisfasse tout à fait. Au lieu de la reproduction libre de la beauté, il faudrait la recherche du Beau.

Les beaux-arts, en effet, ont pour but direct et immédiat la recherche du Beau, et nous en trouvons la preuve dans ce besoin d'embellir, d'orner, de décorer les personnes d'abord, les objets ensuite, que nous avons constaté dès l'origine, et qui

1. Voir Mendelssohn. *Ueber die Haupgrundsœtze der schœnen kuenste.*
2. Voir Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien.*

va se perfectionnant et s'épurant, à mesure que l'intelligence se développe et que la civilisation grandit.

En outre, cette définition réduit immédiatement le champ de nos investigations à ses justes limites. Des cinq sens que l'homme a reçus en partage, il en est trois : le goût, l'odorat et le toucher, qui sont incapables de percevoir le sentiment de la beauté. Les deux autres seuls ont ce privilège, et il est à remarquer que toutes les productions, toutes les manifestations qui dépendent de ce que nous nommons les beaux-arts, ou plus simplement l'Art, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, relèvent de la vue et de l'ouïe, ou de ces deux sens à la fois, comme le théâtre.

L'Art ayant pour but la recherche du Beau, a pour moyen la production d'œuvres qui, chacune dans leur genre, doivent se rapprocher de l'Idéal, c'est-à-dire de la perfection telle qu'on peut la concevoir au moment où l'œuvre est enfantée.

Or l'idéal est essentiellement variable, et comme conséquence les caractères constitutifs du Beau ne sont rien moins qu'absolus. Ils se modifient suivant les latitudes, suivant le caractère de la race, suivant les époques et le degré de civilisation. Ils sont le plus souvent une question de goût et de mesure. « Sans le goût, c'est-à-dire sans la mesure, il ne peut y avoir de beauté », écrit Eugène Delacroix[1].

L'artiste lui-même, aux différentes périodes de sa vie, ne comprend pas la beauté de la même manière. Il est tout étonné de constater, à de longs intervalles, des modifications extraordinaires dans sa manière de la percevoir et de l'apprécier.

Chaque âge a son esprit, ses plaisirs et ses mœurs,

a dit Boileau. « Un homme a d'autres plaisirs qu'une femme;

1. *Lettres d'Eugène Delacroix,* recueillies par Ph. Burty. Paris, 1878; p. 252.

LA VENUS DE MILO

Musee du Louvre Galerie des Antiques.

Héliog. Dujardin

Imp. A. Quantin

ajoute Pascal[1], un riche et un pauvre en ont de différents ; un prince, un homme de guerre, un marchand, un bourgeois, un paysan, les vieux, les jeunes, les sains, les malades, tous varient; les moindres accidents les changent », et tout le monde est d'accord là-dessus, même Proudhon[2], qui écrit : « Souvent le goût est lent à se former, on aime dans un temps ce qu'on rejette dans un autre ». Cela se conçoit, au reste, car le Beau est essentiellement de création humaine.

La nature peut enfanter le Sublime. Seule, l'imagination de l'homme peut attribuer à un objet les caractères de la beauté, parce que la beauté est avant tout une affaire de comparaison, de pondération, d'équilibre[3].

Le Sublime étonne, saisit, absorbe, impose. La grandeur de certains spectacles de la nature est indiscutable. Elle émeut forcément. Qu'elle fasse naître des sentiments d'amour ou de crainte, de joie ou de tristesse, comme le remarque Kant, elle peut être sublime, parce que le Sublime se rencontre partout, même dans l'horrible. Le Beau, au contraire, ne peut exister en dehors de certaines lois, sans certaines proportions, sans une harmonie générale qui lui imprime son véritable caractère.

Ces lois, ces proportions, cette harmonie ne sont point fixes, immuables; elles sont déterminées par les idées générales qui dominent à l'époque où l'œuvre se produit. Elles font partie des conditions sociales au milieu desquelles se développent et l'artiste qui doit enfanter l'œuvre et le public qui doit la juger.

1. *Pensées,* part. I, art. 3.

2. *Du principe de l'art et de sa destination sociale.* Paris, 1865 ; p. 24.

3. « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et pour tous les êtres, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être..... Nous disons d'un homme qui passe dans la rue qu'il est mal fait. Oui, selon nos pauvres règles, mais selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles, mais selon la nature? » Diderot, *Essai sur la peinture,* ch. I.

Chaque homme reçoit, en effet, au moment de sa naissance, non seulement un certain nombre de sens qui lui permettent de distinguer ce qui l'entoure et lui facilitent ce qu'on appelle ses « fonctions de relation »; il reçoit encore une langue, des mœurs, une religion, des lois civiles et politiques, une morale auxquelles il est tenu de conformer ses habitudes, ses besoins, ses désirs, et qu'il lui est défendu de modifier, sous peine de passer pour un perturbateur.

Ce sont ces mœurs, ces lois, cette langue, cette religion qui lui fournissent les points de comparaison pour asseoir son jugement et qui décident de son goût. Quelques auteurs, Winckelmann, Mengs, Tiek, Wakenvoder, Zeising, Thierry, et après eux le bonhomme Topffer et M. Cousin ont cru pouvoir proclamer l'existence du Beau définitif, absolu, immuable, éternel. Pour donner une sanction à leur conception de la beauté, ils ont fait intervenir Dieu dans leur métaphysique. Ils ont tenté de créer des analogies entre le Beau parfait, idéal, tel qu'il se manifestait à leur esprit, et la Divinité.

On voit tout de suite à quelle étrange et peu respectueuse confusion on arrive par cette intrusion des œuvres de l'homme dans la théologie. Le Beau ne peut être définitif, absolu, immuable qu'à la condition d'être un. Or sa conception est des plus diverses. On peut dire que chaque race a un type de beauté différent, et dans la même race des différences se manifestent de nation à nation, et dans chaque nation de famille à famille, et dans chaque famille d'individu à individu. « Il est impossible, écrit Diderot[1], que le presbyte et le myope, qui voient si diversement en nature, voient de la même manière dans leur tête. Les poètes prophètes et presbytes sont sujets à voir les mouches comme des éléphants ; les philosophes myopes à réduire les éléphants

1. Diderot, *Salon de l'année 1767*.

à des mouches. » Où est l'unité au milieu de cet effroyable mélange ?

La beauté, à proprement parler, n'est donc point objective, c'est-à-dire qu'elle ne dépend pas exclusivement des qualités de grâce, d'élégance, de convenance et de forme que possède un objet, mais seulement des sentiments que cette convenance, cette élégance, cette grâce, font naître en nous. « La principale règle est de plaire et de toucher, dit Racine dans un plaidoyer pour son talent[1] : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » Or ce qui émeut l'un laisse l'autre froid, et la beauté qui fait éprouver au premier de si douces impressions n'existe même pas pour l'autre.

Le Beau n'existe donc qu'à condition d'être ressenti. Il n'a donc de valeur à nos yeux que par l'impression qu'il produit. Il est donc subjectif, c'est-à-dire dépendant de nous-même, et cette subjectivité ne doit pas plus nous surprendre que notre tendance naturelle à le croire objectif ne doit nous étonner. Ce déplacement dans les termes est, en effet, familier à l'humanité. Il est si naturel que l'homme, commençant toujours par rapporter tout à ses propres sensations, fait tout dépendre de sa personne et de ses besoins.

Si une chose le touche, c'est qu'elle a été spécialement créée pour le toucher et pour le charmer, si elle le charme. Les astres tourbillonnent autour de la terre pour son usage personnel. Le jour et la nuit (la *Genèse* le déclare) ont été inventés pour marquer ses heures de travail et de repos. Les rivières ont été creusées pour le désaltérer. Les sites ont été variés, les plaines opposées aux montagnes, et les rochers arides aux verdoyants coteaux pour réjouir ses yeux et chasser de son cœur la monotonie. Pour un peu plus, il s'écrierait : « Remercions Dieu

1. Racine, *Préface de Bérénice.*

qui a fait passer des fleuves partout où les hommes ont bâti des villes ». C'est ainsi qu'instinctivement il rapporte tout à lui-même, et fait dépendre la création de l'Univers de sa propre création.

Le plus remarquable, c'est qu'il est encouragé dans cette singulière hérésie par les saints livres et par les auteurs sacrés, qui, pour l'étonner par la grandeur des bienfaits imposés à sa reconnaissance et pour exalter la bonté divine, prêtent les mains dans leurs écrits à ce singulier malentendu.

Malheureusement, Galilée, Copernic, Newton, Laplace, quelques autres encore, nous ont montré l'absurdité et le ridicule d'une pareille prétention. Or les raisons données par ces grands hommes s'appliquent admirablement au sujet que nous traitons. Donc le sens du Beau est en nous, comme la vue, l'ouïe. Comme elles, il est soumis à mille circonstances contingentes. Aussi, lorsque l'homme reconnaît dans la nature les caractères de la beauté, son appréciation n'est-elle que relative. C'est toujours de sa part une affaire de comparaison et de raisonnement. Son jugement ne repose que sur des sensations essentiellement personnelles, et c'est son raisonnement qui, en déterminant les conditions que la nature doit remplir pour être trouvée belle, lui attribue sans s'en douter les caractères de la Beauté[1].

Si la nature ne peut produire le Beau sans la participation

1. Rien ne prouve mieux la vérité de cette proposition que le passage suivant, emprunté à un excellent livre qui est dans toutes les mains, *l'Art dans la parure et le vêtement.* « La nature, dit M. Charles Blanc, n'est point belle, mais elle est sublime. Elle n'est point belle parce qu'elle manque des trois conditions du Beau, qui sont l'ordre, la proportion, l'unité. » Rien de plus exact, parce que M. Ch. Blanc est Français. Mais il serait Japonais ou Chinois, que rien ne serait plus faux, parce que les conditions du Beau ne sont pas en Chine ou au Japon les mêmes qu'en Europe. Plus loin, l'éminent écrivain ajoute : « C'est seulement dans les petits ouvrages que la nature commence à être belle. » Mais que faut-il entendre par « petits ouvrages » ? — Ceux qui le sont relativement à nous, et non pas relativement à la nature, qui ne fait rien de grand ni de petit. On le voit, c'est toujours au fond de nos raisonnements la subjectivité qui reparaît.

de l'homme, par contre, l'imagination de l'homme peut s'élever jusqu'au Sublime en s'aidant de la nature. Elle le peut de deux façons différentes, soit par un élan spontané, soit lorsque, dans la recherche du Beau elle dépasse les limites ordinaires de la beauté pour s'élever jusqu'à la perfection. « On peut partir de tous les points pour arriver au Sublime, écrit un grand artiste contemporain [1], et tout est propre à l'exprimer si l'on a une visée assez haute. »

Le Sublime est toujours simple. Il peut se produire en dehors de toute espèce de règles. Le Beau, au contraire, est parfois fort compliqué. Il est en outre soumis à certaines règles variables mais parfaitement définies. Lorsque ces règles atteignent à la perfection, le Beau peut devenir Sublime.

L'effet du Sublime dans les arts n'est rien moins que constant. Parfois il saisit, émeut, bouleverse; souvent il passe inaperçu, faute d'être compris. Il soulève un coin du voile qui recouvre l'infini. Or l'infini, aussi bien dans l'espace que dans le temps, dépasse les forces de l'entendement général. Combien d'esprits oseraient prétendre qu'ils peuvent embrasser la conception de l'espace sans bornes et du temps sans limites, « cette notion affolante et terrible à jamais fermée à l'homme sur la terre? [2] » De là vient le triste sort de tant d'hommes de génie.

« Celui qui devance son siècle, s'écrie Diderot, celui qui s'élève au-dessus du plan général des œuvres communes doit s'attendre à peu de suffrages; il doit se féliciter de l'oubli qui le dérobe à la persécution [3].

C'est le devoir de la postérité de réparer ces iniquités.

1. J.-F. Millet. Voir *la Vie et l'Œuvre de J.-F. Millet,* par Alfred Sensier, manuscrit publié par Paul Mantz. Paris, 1881; p. 392.

2. Discours de M. Pasteur sur la tombe de Sainte-Claire Deville.

3. *Salon de l'année 1767.*

Mais elle commet elle-même une injustice flagrante en flétrissant les contemporains des génies méconnus. Ceux-ci, en effet, n'ont été coupables que de ne pas comprendre ce qui dépassait les bornes de leur intelligence.

C'est là un crime dont assurément ils ne sauraient être rendus responsables.

Pour reconstituer l'histoire de la pensée humaine, il faut tenir compte des manifestations du Sublime; mais pour refaire celle des civilisations éteintes, cela n'est pas nécessaire, car le Sublime se produit en dehors des milieux.

C'est comme un trait de feu qui s'élève dans les airs et qui n'a qu'un point de départ sans avoir de point d'arrivée. Il n'en est pas de même du Beau. Les règles, auxquelles il se trouve soumis, variant suivant les époques, on peut déterminer par l'idée que l'artiste s'est faite de la Beauté, et par la façon dont il a entendu la représenter, le degré de perfection auquel était parvenu son entendement, et en groupant un certain nombre d'œuvres de la même époque, en en constatant les caractères communs, on peut arriver, de la même façon, à déterminer le degré de civilisation du peuple et le degré de culture de la race.

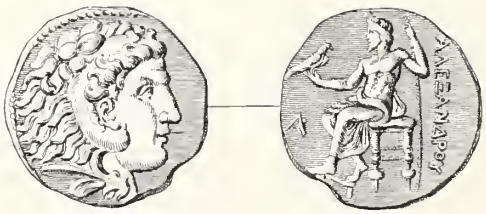


FIG. 18. — MÉDAILLE D'ALEXANDRE LE GRAND.

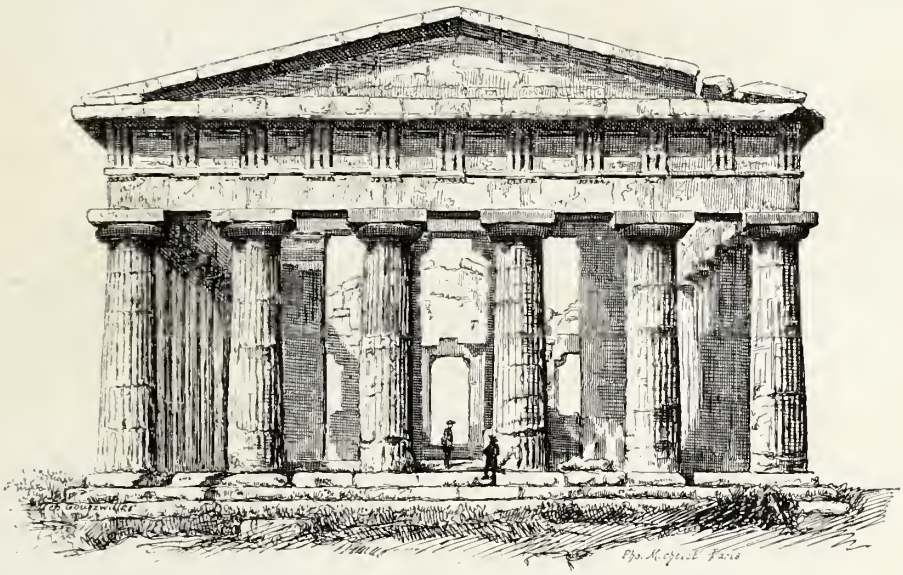


FIG. 19. — TEMPLE ANTIQUE A PŒSTUM.

IV

DU ROLE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ ET DE SON UTILITÉ

FIG. 20. — MÉDAILLE ANTIQUE
Représentant une course de chars.

En établissant dans le précédent chapitre la définition qu'il convient de donner de l'Art; en démontrant que celui-ci consiste uniquement dans la recherche du Beau; en écartant toutes les autres formules qui le font concourir à d'autres fonctions moins élevées que celles indiquées par nous, nous n'avons fait que nous conformer aux idées admises par la plupart des penseurs et des artistes.

Quelques philosophes vont encore plus loin.

Ils refusent le nom d'Art à tout ce qui présente une utilité directe.

« Les arts, écrit M. Cousin[1], s'appellent les beaux-arts parce que leur objet est de produire l'émotion du Beau sans égard aucun pour l'utilité ni du spectateur ni de l'artiste. Ils s'appellent encore les arts libéraux parce que ce sont des arts d'hommes libres et non d'esclaves, qui affranchissent l'âme, charment et ennoblissent l'existence : de là le sens et l'origine de ces expressions de l'antiquité : *artes liberales, artes ingenuæ.* »

Cette dernière considération est d'autant plus piquante que, dans l'antiquité, la pratique des beaux-arts était loin d'entraîner avec elle l'étonnante considération dont jouissent les artistes de nos jours. Aristote lui-même n'en permet pas l'exercice constant au parfait citoyen. Il veut bien que l'enfant reçoive quelques notions techniques, pour pouvoir « juger de la vertu morale de l'Art et par la suite des plaisirs honnêtes qui en sont le résultat », mais il faut dans l'âge mûr s'abstenir soigneusement de toute main-d'œuvre[2].

« Le grand point de démarcation, dit-il autre part, est l'intention dans laquelle on apprend un art. On peut l'apprendre pour soi, pour ses amis, pour la vertu, sans dégrader le caractère de l'homme libre. Mais l'exercer pour les autres, c'est presque toujours faire le métier de mercenaire ou d'esclave. » Conséquence naturelle de ces théories, l'artiste, dans l'antiquité, n'était guère plus considéré que l'artisan, et l'artisan n'était admis aux honneurs que dans une seule ville, celle de Thèbes ; encore fallait-il qu'il eût renoncé depuis dix ans à sa profession[3].

On sait le peu d'estime que Platon montre à l'endroit des

1. *Du Vrai, du Beau, du Bien.* Paris, 1853 ; p. 204.
2. *Politique,* l. VIII, ch. VII, ch. X.
3. *Ibid.,* l. III, ch. III.

artistes. Dans *Phèdre,* il place leurs âmes et celles des poètes dans la sixième catégorie, non seulement après les médecins et les guerriers, mais encore après les athlètes, les devins, les initiés.

A Rome, leur condition était encore moins considérée et leur salaire ne dépassait pas de beaucoup celui des ouvriers ordinaires [1].

Au reste, toute l'Antiquité, ainsi que le remarque fort bien M. de Ronchaud [2], paraît avoir été imbue d'une certaine philosophie aristocratique et dédaigneuse, qui ne jugeait comme dignes du parfait citoyen que les sciences de spéculation pure. C'est ainsi que Cicéron, tout libre esprit qu'il était, considérait la géométrie comme méprisable à cause des applications qu'on en peut faire aux besoins de la vie; et son mépris fut assez fort pour l'entraîner à mal parler d'Archimède.

Plutarque nourrissait les mêmes préjugés, et si, plus généreux, il pardonne à Archimède, c'est uniquement parce qu'il est persuadé que ce grand homme « regardant tout ce qu'on exerce pour le besoin comme des arts vils et obscurs, s'est spécialement livré aux sciences dont la beauté et la perfection ne sont liées à aucune nécessité ». Pour la peinture et la sculpture, bien qu'elles échappent au reproche d'utilité immédiate, leur côté matériel et le gain qui en résulte l'amènent à les traiter avec le plus complet dédain. Lucien, qui cependant avait étudié la sculpture, n'est guère plus tendre que Plutarque à l'égard des arts plastiques, et Pline les déclare indignes d'être exercés par « des mains honnêtes, *honestis manibus* ».

Les professions, du reste, étaient alors si bien mélangées que les artistes les plus renommés de ces temps lointains ne croyaient pas déchoir en s'occupant d'œuvres purement utiles.

1. Baudrillard, *Histoire du luxe,* t. II, p. 265; voir aussi *les Beaux-arts et les Arts décoratifs,* t. II, p. 102 et suivantes, art. de M. Benjamin Fillon.

2. *Phidias, sa vie et ses œuvres* p. 151.

Protogène peignit des navires, Pausias décora des appartements, Zeuxis ne dédaigna pas de tracer des compositions sur des vases de la céramique la plus ordinaire.

En pleine Renaissance, les peintres et les sculpteurs du plus haut mérite ne pensèrent pas davantage déroger en s'occupant d'ouvrages encore moins relevés. Raphaël peignit, pour Léon X, un éléphant et des décors de théâtre, et l'une des dernières préoccupations de sa vie fut d'empêcher les cheminées du duc d'Este de fumer [1].

Mais admettons pour un instant l'exclusivisme de M. Cousin, déclarons avec lui que les arts ont pour unique objet de produire l'émotion du Beau. Enlevons même toute autre prétention à l'architecture. Eh bien! réduit à dédaigner tout ce qui semble utile, il s'en faut encore de beaucoup que l'Art soit sans utilité directe pour la société, — et nous allons l'établir.

Il est un point de haute importance, sur lequel tous les hommes, qui ont étudié les grandes lois d'économie politique qui régissent la vie des peuples, semblent s'être mis d'accord. C'est qu'une société ne peut progresser qu'à cette condition expresse qu'une fraction au moins de sa population ait des loisirs. Il est clair, en effet, qu'une agglomération d'hommes qui, depuis l'heure de son réveil jusqu'à celle de son coucher, serait exclusivement occupée à pourvoir à ses besoins matériels, ne saurait réaliser de sérieux progrès et demeurerait infailliblement dans le même état de barbarie et de grossièreté.

Aussi voyons-nous, dès les premiers âges du monde, ce besoin de loisirs s'imposer aux sociétés naissantes et grandir avec elles. Dès l'antiquité, les philosophes en constatent la nécessité, en approuvent et en préconisent la réalisation. « C'est un principe admis, écrit Aristote dans son examen de la constitution

1. Eug. Müntz, *Raphaël sa vie, son œuvre et son temps*, p. 420, 422, 620, etc.

lacédémonienne, que dans un bon gouvernement, les citoyens occupés à la chose publique doivent être débarrassés du soin de pourvoir à leurs premiers besoins. » Or, à Sparte, ce sont tous les citoyens qui s'occupent de la chose publique. On n'est donc pas surpris de voir Aristote, conséquent avec lui-même, considérer l'esclavage comme existant « par une loi de nature » et conclure « que la nature crée des hommes pour la liberté, d'autres pour la servitude et qu'il est juste que l'esclave obéisse [1] ».

Au siècle dernier, J.-J. Rousseau, reprenant à son tour le même thème, arrive à des conclusions identiques. « Chez les Grecs, nous dit-il, tout ce que le peuple avait à faire (en fait de gouvernement), il le faisait par lui-même,... des esclaves faisaient ses travaux; sa grande affaire était la liberté... Quoi! la liberté ne se maintient-elle qu'à l'appui de la servitude? Peut-être les deux excès se touchent... Il y a telles positions malheureuses, où le citoyen ne peut être parfaitement libre, que l'esclave ne soit entièrement esclave [2]. »

Ainsi quand, il y a moins d'un demi-siècle, Edward Gibbon Wakefield, après une étude approfondie de l'esclavage dans les colonies anglaises, en arrivait à déclarer comme une vérité politique découverte par lui « que le loisir est le grand besoin des sociétés naissantes », il ne révélait pas au monde, comme l'a pensé W. Bagehot [3], une loi absolument nouvelle; il retrouvait simplement une nécessité vieille comme l'homme, constatée par Aristote, connue des économistes, et dont la mise en pratique avait permis aux républiques de l'antiquité d'établir ce qu'Herbert Spencer a si bien nommé « un gouvernement de discussion ».

Depuis lors, toutes les formes de gouvernement, toutes les

1. Aristote, *Politique*, l. I, ch. III, l. II, ch. VII, etc.
2. *Contrat social*, l. III, ch. XV.
3. *Lois scientifiques du développement des nations*, Paris, 1875; p. 79.

constitutions sociales, tous les groupements de villes et de peuples se sont mis d'accord avec ce principe. Esclavage, servitude, organisations monarchiques, aristocratiques, oligarchiques, système féodal, privilèges de la noblesse, régime du cens, n'ont eu d'autre but que de déléguer l'administration de la fortune publique et du pouvoir à une classe privilégiée, munie de loisirs obtenus par l'asservissement et l'exploitation des classes inférieures.

Mais aujourd'hui nous n'en sommes plus là. La Révolution a renversé l'édifice vermoulu. En s'y reprenant à quatre fois, elle a fait table rase. La première république a proclamé les hommes égaux devant la loi. La seconde leur a donné l'égalité politique. La troisième nous a faits tous égaux pour la défense de la patrie; et le sentiment démocratique, qui a poussé de si fortes racines dans tous les cœurs français, est en train de faire pénétrer dans nos mœurs le sentiment de l'égalité sociale.

Est-ce à dire, pour cela, que la loi énoncée par Aristote, admise par Jean-Jacques et consacrée par l'adhésion de Gibbon Wakefield, de Spencer et de Bagehot se trouve périmée et n'ait plus de raison d'être? Assurément non. En conséquence, pour que notre état social puisse atteindre à la somme de perfection dont il est susceptible, il est indispensable que tous ceux qui concourent au gouvernement de l'État (et en France c'est la nation tout entière) aient à leur disposition une quantité plus ou moins considérable de loisirs, en harmonie avec l'ensemble des devoirs politiques qui leur incombent.

C'est ce que comprennent admirablement, et par une sorte d'intuition merveilleuse, toutes les classes inférieures de la population. Aussi voyons-nous depuis trente ans, c'est-à-dire depuis que la grande émancipation de 1848 a créé le suffrage universel, le mouvement ouvrier manifester des tendances toutes nouvelles. Les grèves n'ont plus, comme par le passé,

pour objectif unique, une augmentation de salaire; elles visent surtout une diminution d'heures de travail, c'est-à-dire la conquête de ces loisirs indispensables aux déshérités, aux ouvriers, aux prolétaires, tout comme aux riches et aux puissants, pour que, les uns et les autres, ils puissent méditer sur leurs devoirs politiques et acquérir l'éducation nécessaire au régulier exercice de leurs droits de citoyen.

Les transformations admirables qui, depuis le commencement de ce siècle, se sont manifestées dans les conditions matérielles de l'industrie; les progrès constamment réalisés; les machines, qui vont se perfectionnant de jour en jour, et se substituant peu à peu au travail manuel, remplacent, dans une certaine mesure, l'esclavage antique ; tous ces bienfaits nous laissent entrevoir, dans un avenir plus ou moins éloigné, la réalisation de ce vœu à la fois naturel et normal.

Mais pour ce moment décisif, pour cette heure solennelle où chaque citoyen aura enfin acquis ce temps de repos et de méditation qui lui est indispensable, est-ce qu'il ne se dresse pas un gros problème?

Quel emploi (on se le demande non sans inquiétude) ces millions d'hommes émancipés feront-ils de leurs loisirs?

A cela la réponse ne se fait point attendre. S'ils sont demeurés des hommes primitifs, des êtres grossiers, brutaux, sans idéal et sans éducation, ils occuperont ces loisirs laborieusement conquis à la satisfaction de leurs appétits matériels, de ces besoins vulgaires, relevant de ce qu'on appelle parfois le *sensorium commune*. Ils mangeront avec excès, boiront au delà de la soif, joueront le gain de leur semaine ou de leur mois, ou bien chercheront la dangereuse satisfaction d'autres appétits également sensoriels; car c'est uniquement de leurs sens à l'état de nature, ou dépravés par les excès, que leur viendront leurs plaisirs. Dans ce cas, ces millions d'hommes constitueront, pen-

dant la durée de leurs loisirs, un danger permanent pour la société :

> Où sensualité domine,
> Moult est proche la ruyne,

dit un de nos très vieux dictons.

Si, au contraire, l'esprit de l'ouvrier a été dégrossi, affiné, si son cerveau a été éveillé à l'étude et à l'analyse des conceptions métaphysiques, si ses yeux ont été intéressés aux merveilles de la peinture ou de la sculpture, et ses oreilles aux sublimes éloquences de la musique; si, en un mot, notre travailleur est devenu ce que Turgot appelle avec tant de raison « un homme perfectionné », alors, bien loin d'être une occasion de trouble pour l'agglomération dont il fait partie, il constituera, pour ses concitoyens, un élément de concorde et d'union, il participera d'une façon active à la prospérité de tous et concourra à la satisfaction générale.

Dix mille individus, se réunissant pour écouter la lecture d'un poème, pour admirer des tableaux, contempler des statues ou faire de la musique, ne sauraient constituer un danger pour la paix publique. Cinq cents individus se réunissant pour boire avec excès peuvent mettre la cité en péril.

Voilà pourquoi nous voyons, dès l'antiquité la plus reculée, les nations les plus civilisées, les mieux policées, prodiguer à la foule des spectacles, des courses, des distractions supérieures en un mot; et voilà aussi pourquoi nous voyons chez ces nations le culte des beaux-arts plus répandu, et les classes douées de loisirs en possession d'un goût plus délicat et d'un sens du Beau plus développé.

C'est parce qu'elles ont senti, par une sorte d'intuition, que les arts remplissent dans la société un rôle éminemment civilisateur, que ces nations sont devenues plus policées.

Elles se sont rapprochées de la perfection, parce qu'elles ont compris qu'en créant à l'homme une foule de besoins factices dont la satisfaction, bien loin d'être dégradante, est au contraire une occasion de perfectionnement, une source d'amélioration physique et morale, les arts détournent son attention de ces plaisirs dont nous parlions à l'instant, plaisirs qu'il est singulièrement disposé à écouter, et qui constituent un danger permanent pour la vie publique.

Ainsi compris, les arts forment, on le voit, une sorte de police préventive, capable de nous préserver de ce que nous considérons avec raison comme un péril et comme un mal.

Nous n'avons point à nous préoccuper ici du point de départ de cette connexité remarquable. Nous n'avons point à rechercher si sa mise en œuvre est raisonnée, voulue, ou si elle est simplement instinctive. — Il nous suffit qu'elle existe. — Il nous suffit même qu'il y ait une concordance constante entre le degré de civilisation, de politesse, de culture d'un peuple et le développement de ses beaux-arts, pour que la loi nous demeure acquise.

Et cette concordance, cette connexité sont tellement évidentes, que nous-mêmes, à distance, quand après plusieurs siècles nous voulons juger ces époques disparues, par une évolution d'esprit assez curieuse, déplaçant l'ordre des facteurs, nous considérons infailliblement les beaux-arts comme une sorte d'échelle, de criterium qui nous permet d'estimer le caractère, les mœurs et le degré de culture des temps qui les ont produits. Les arts deviennent à nos yeux le corollaire obligé d'une civilisation plus ou moins parfaite, et nous proportionnons tout naturellement cette civilisation aux vestiges artistiques qu'elle nous a laissés.

Et ceci, je ne crains pas de le répéter, n'est pas pour nous une coïncidence accidentelle, fortuite; c'est une loi admise, une

loi qui nous semble fatale, inéluctable, évidente, qui prend à nos yeux presque la force et l'apparence d'un axiome.

En nous appuyant sur cette loi d'une part, et sur cette autre vérité acquise, que le Beau est de son essence même essentiellement variable, nous pourrons donc, en étudiant avec soin l'idée que l'artiste s'est faite de la Beauté et la façon dont il a entendu la représenter, déterminer le degré de perfection morale auquel était parvenue sa race.

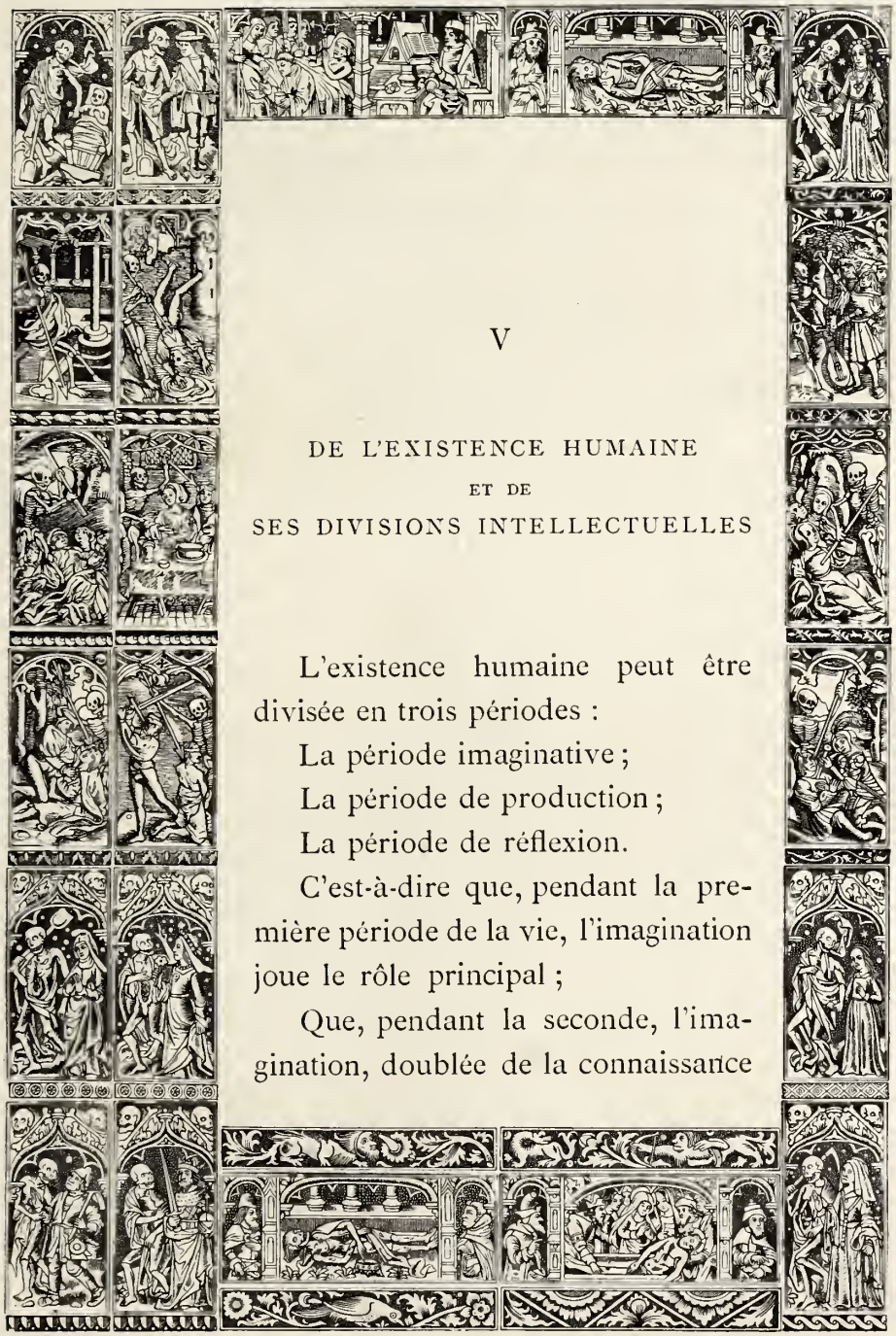
Cette détermination sera d'autant plus plausible qu'il est facile d'établir : premièrement, que les diverses sociétés qui se sont succédé depuis que l'histoire existe obéissent, dans la marche suivie par leur civilisation, à des lois immuables; — secondement, qu'en constatant l'idée qu'une société se fait de la Beauté, c'est-à-dire étant donnés ses qualités et son tempérament et le degré de culture qu'elle a acquis, on peut arriver à établir son âge moral.

La nature, en effet, est logique dans toutes ses manifestations. En outre, elle est une. L'existence des peuples est semblable à celle de l'homme, et celle-ci obéit à des lois qui régissent toutes les existences terrestres.

C'est du moins ce que nous allons nous efforcer de bien faire comprendre.

FIG. 21. — LES COURSES A ROME.

D'après un bas-relief antique du palais Colonna.



V

DE L'EXISTENCE HUMAINE ET DE SES DIVISIONS INTELLECTUELLES

L'existence humaine peut être divisée en trois périodes :

La période imaginative ;

La période de production ;

La période de réflexion.

C'est-à-dire que, pendant la première période de la vie, l'imagination joue le rôle principal ;

Que, pendant la seconde, l'imagination, doublée de la connaissance

FIG. 22. — ENCADREMENT DE LA MORT

Tiré d'un livre d'heures de la fin du xve siècle.

des règles et de l'amour de la forme, conduit l'homme à la production aussi parfaite qu'il peut l'accomplir;

Et que, pendant la troisième, l'imagination étant devenue moins fertile et la faculté de production moins puissante, l'homme se recueille et se concentre dans l'application des principes et dans la fixation des règles.

Pour se rendre un compte exact de cette série de transformations successives, il suffit d'étudier avec soin le développement de l'intelligence humaine, d'analyser ses sensations aux différentes époques de la vie, et de noter précieusement les phénomènes qui peuvent nous servir de guides.

FIG. 23. — MOMIE ÉGYPTIENNE DANS SA GAINE.
Musée du Louvre.

FIG. 24. — JEUX D'ENFANTS, D'APRÈS JEAN D'UDINE.
Fac-similé d'un dessin appartenant au musée de Rennes.

VI

DE LA PREMIÈRE PÉRIODE DE L'EXISTENCE HUMAINE, DITE PÉRIODE IMAGINATIVE

FIG. 25. — JOUET D'ENFANT, POUPÉE COMMUNE.

DANS un livre savant, où il traite *de l'origine du langage,* M. Renan nous avertit que « l'enfance, quelle que soit la variété de ses caractères individuels, a toujours des traits communs ». Rien n'est donc plus facile que de trouver un champ d'expériences pour nos premières investigations. Pour employer une expression récemment mise à la mode, nous pouvons dire que ce ne sont pas les « documents humains » qui nous feront défaut.

Prenons donc notre sujet *ab ovo,* c'est-à-dire l'enfant, et j'entends par là le premier enfant venu, à son entrée dans le monde.

Tout d'abord, ce cher petit être nous apparaît inconscient de ce qui l'entoure, stupéfié par une foule de sensations nouvelles, et ne saisissant aucun des rapports qui lient entre elles toutes ces sensations. Avant qu'il ait pu comprendre la forme de chacun des objets avec lesquels il va se trouver en contact immédiat, avant qu'il ait pu en déterminer la position, en deviner l'utilité, en sentir la valeur, il s'opère dans son petit cerveau un travail immense, surprenant, gigantesque, et qui ferait reculer d'épouvante l'homme le plus aguerri.

En premier lieu, il faut que l'enfant fasse l'éducation de chacun de ses sens, opération complexe au delà de ce que nous pouvons nous figurer, mais qui, par cela seul qu'elle se produit sans que nous en ayons conscience, nous paraît la chose la plus simple du monde et la plus naturelle qui soit.

Et en effet, de ce que nous apprenons à voir et à entendre sans nous douter de l'énorme travail qui se fait en nous; de ce que nous ne gardons aucun souvenir des opérations successives par lesquelles notre entendement a passé et des efforts sans nombre qu'il nous a fallu faire; de ce que les animaux voient et entendent comme nous; il est résulté que nous nous sommes débarrassés de tout examen ultérieur, en qualifiant l'éducation de nos sens d'instinctive, grand mot vide de sens, et qui n'a d'autre mérite que de nous exempter du soin d'approfondir toute une série de phénomènes extrêmement compliqués.

Pour donner une faible idée de ce travail extraordinaire, je demanderai la permission de rappeler une expérience déjà ancienne, et par conséquent connue de tous les hommes de science, mais un peu oubliée des gens du monde, et qui mon-

trera par quelles étapes successives et logiques passe l'éducation de nos sens. Je veux parler de l'aveugle de Cheselden.

« En 1729, M. Cheselden, un de ces fameux chirurgiens qui joignaient l'adresse de la main aux plus grandes lumières de l'esprit, ayant imaginé qu'on pouvait donner la vue à un aveugle-né, proposa l'opération. L'aveugle eut de la peine à y consentir. Il ne concevait pas trop que le sens de la vue pût beaucoup augmenter ses plaisirs. Sans l'envie qu'on lui inspira d'apprendre à lire et à écrire, il n'eût point désiré de voir. (Il vérifiait, par cette indifférence, qu'il est impossible d'être malheureux par la privation de biens dont on n'a pas d'idée). Quoi qu'il en soit, l'opération fut faite et réussit. Ce jeune homme d'environ quatorze ans vit la lumière pour la première fois; il ne distingua de longtemps ni grandeur, ni situation, ni même figure : un objet d'un pouce, mis devant son œil et lui cachant une maison, lui paraissait aussi grand que cette maison. Tout ce qu'il voyait lui semblait d'abord être sur ses yeux et les toucher, comme les objets du tact touchent la peau. Il ne pouvait distinguer ce qu'il avait jugé rond à l'aide de ses mains de ce qu'il avait jugé angulaire, ni discerner avec ses yeux si ce que ses mains avaient senti être en haut ou en bas était, en effet, en haut ou en bas. Il était si loin de connaître les grandeurs qu'après avoir enfin conçu par la vue que sa maison était plus grande que sa chambre, il ne concevait pas comment la vue pouvait donner cette idée. Ce ne fut qu'au bout de deux mois d'expériences qu'il put apercevoir que les tableaux représentaient des corps solides, et lorsqu'après ce long tâtonnement d'un sens nouveau en lui, il eut senti que des corps et non des surfaces seules étaient peints sur ces tableaux, il y porta les mains et fut étonné de ne point trouver, avec ses mains, ces corps solides dont il commençait à apercevoir la représentation. Il demandait quel

était le trompeur, du sens du toucher ou du sens de la vue[1]. »

Et voyez maintenant ce que cette éducation, si longue et si laborieuse chez ce jeune aveugle, va être chez un enfant qui débarque en ce monde sans aucune des connaissances que possédait ce garçon de quatorze ans. Grâce à ses autres sens, l'aveugle de Cheselden avait appris, en effet, le nom, la forme, la destination de chacun des objets avec lesquels il était en rapport. Chaque fois qu'il se trouvait embarrassé, il pouvait, à l'aide d'expériences à sa portée, rectifier son jugement. Pour ne citer qu'un exemple : « Ayant oublié souvent qui était le chat et qui était le chien, il avait honte de le demander. Un jour il prit le chat qu'il connaissait bien par le toucher, le regarda longtemps et fixement, le posa par terre et dit : A présent, Minet, je te reconnaîtrai une autre fois[2]. » L'enfant, lui, n'a pas de ces ressources. Il doit procéder à l'éducation simultanée de tous ses sens et de son entendement. Il lui faut tout apprendre d'un coup, et à travers quelles complications cette éducation simultanée doit elle avoir lieu !

Il s'en faut de beaucoup, en effet, que les sensations, telles que nous les percevons dans le courant de la vie, soient exactement celles qui nous frappent réellement. « Deux procédés principaux sont employés par la nature pour produire les opérations que nous appelons connaissances, écrit M. H. Taine[3] : l'une, qui consiste *à créer en nous des illusions;* l'autre, qui consiste *à les rectifier.* » Avant qu'elles parviennent jusqu'à notre entendement, elles ont été commentées, traduites, *rectifiées,* pour me servir de l'expression admise, sans que nous nous en apercevions.

1. Voltaire, *Éléments de la Philosophie de Newton,* p. 81.
2. Cheselden, *Philosophical transactions,* année 1728, XXXV, 447.
3. Taine, *de l'Intelligence,* t. Ier, p. 402.

Ainsi la première opération que nous nous habituons à faire, et l'une des plus curieuses assurément, est la localisation des impressions produites. Qu'une sensation par nous éprouvée ait pour cause un objet plus ou moins éloigné de notre corps : dès que l'expérience nous aura fait connaître la distance à laquelle se trouve cet objet, c'est là que nous placerons notre sensation.

Écoutons la cloche d'une église qui sonne à un kilomètre dans la campagne, considérons le coq du clocher qui brille au soleil. Il est bien clair que ces sensations sont en nous, puisqu'il nous suffit de fermer les paupières pour ne plus voir le coq brillant, et de nous boucher les oreilles pour ne pas entendre le son de la cloche. La science en outre nous apprend qu'elles sont le résultat d'un ébranlement nerveux qui commence dans la rétine et dans les conduits de l'oreille, comme la sensation de contact commence à notre peau. Eh bien, ainsi que le remarque Weber[1], nous avons beau diriger de ce côté toute l'attention dont nous sommes capables, nous n'avons pas la moindre conscience de cet attouchement. Bien mieux, en dépit de nous-mêmes, les sons vibrants de la cloche nous paraîtront se produire à un kilomètre, et l'étincelle que jette le reflet du coq nous semblera tout aussi loin.

Avant l'éducation de nos sens il n'en est pas ainsi. Souvenez-vous de l'impression produite sur l'aveugle de Cheselden : « Tout ce qu'il voyait lui semblait d'abord être sur ses yeux, et les toucher, comme les objets du tact touchent la peau » ; sensation bien plus troublante encore pour l'enfant qui n'a aucune conscience des choses qui l'entourent.

Un autre aveugle, celui de Home, disait en parlant du soleil : « Il touche mes yeux ». Après l'opération de la cataracte, le même sentiment persista. Il déclara à différentes reprises que

1. Weber, article Tatsenn. *Hantworterbuch* de Rudolph Wagner, t. III, 482.

la tête de l'opérateur qui l'interrogeait « semblait toucher son œil », mais il n'en pouvait dire la forme. Il lui fallut trois mois pour qu'il pût commencer à établir un degré entre les distances[1].

Ainsi donc c'est déjà tout un travail, et un travail des plus compliqués, que celui qui consiste à localiser les sensations et à les placer en dehors de nous-même.

Cette habitude prise, il nous faut procéder à un nouveau travail pour arriver à déterminer la grandeur, la nature, la position et la distance de chacun des objets qui intéressent notre cerveau. C'est ainsi que nos connaissances se basent et s'appuient toujours sur une série de rectifications le plus souvent inconscientes, mais en tout temps fort compliquées.

« Un moyen sur lequel l'âme fonde ses jugements de la grandeur et de la distance des objets, écrit un observateur du siècle dernier[2], est la connaissance que nous avons de la grandeur naturelle de ces objets et de la diminution que l'éloignement y apporte. Un couvreur vu au haut d'un clocher me paraît d'abord un oiseau; mais dès que je le reconnais pour un homme, je l'imagine de cinq à six pieds, parce que je sais qu'un homme a pour l'ordinaire cette hauteur; et tout d'un temps, je juge par comparaison la croix et le coq du clocher d'un volume beaucoup plus considérable que je ne les croyais auparavant. — C'est ainsi que la peinture exprimera un géant terrible dans l'espace d'un pouce, en mettant à côté de lui un homme ordinaire qui ne lui ira qu'à la cheville du pied, une maison, un arbre qui ne lui iront qu'au genou; la comparaison nous frappe et nous jugeons d'abord le géant énorme, quoiqu'au fond il n'ait qu'un pouce. »

Nous pourrions poursuivre ce genre d'études fort loin, et les découvertes contemporaines nous ménageraient assurément des

1. Home, *Philosophical transactions*, année 1807.

2. Le Cat, *Traité des Sensations et des Passions*. Paris, 1767.

surprises bien grandes. Après avoir constaté que l'homme reçoit deux images et qu'il n'en voit qu'une, que l'image est reçue à l'envers, c'est-à-dire le bas en haut et la droite à gauche, et que notre cerveau la perçoit à l'endroit; que l'image tenant dans notre œil est par cela même fort petite, et que cependant nous la voyons plus grande que nous, ce qui est contraire à l'axiome que le contenant doit être plus vaste que le contenu, nous arriverions avec Wheatstone à reconnaître qu'une lumière instantanée (celle de l'étincelle électrique, par exemple, qui dure moins d'un millionième de seconde) suffisant pour produire une sensation sur la rétine, une sensation qui dure une seconde est composée d'au moins un million de sensations successives. Puis nous estimerions, avec Mueller et Helmholtz, que les vibrations optiques varient dans ce même temps entre 451 billions et 789 billions...

Mais à quoi bon aller si loin? L'Antiquité, bien qu'elle ignorât ces mystères et ne soupçonnât pas ces découvertes, était déjà tourmentée, inquiète, troublée par la complexité de ce travail inconnu, dont elle devinait l'extrême complication. « Les sens, s'écriait Boëce[1], ne nous donnent que des impressions confuses, et c'est la raison qui nous les livre dans leur intégralité. »

Nous croyons avoir démontré combien est compliquée et difficile cette éducation sensorielle, jugée par nous si simple, si naturelle, que le plus souvent elle passe inaperçue. Eh bien, une fois cette éducation terminée, ces connaissances premières acquises, il reste encore à l'enfant à apprendre le nom, la valeur, la qualité de chacun des êtres et de chacun des objets avec lesquels il va se trouver en rapport et les relations qui lient ces objets les uns aux autres. Par quels moyens l'enfant arrive-t-il

1. Boëce, lib. I. *Artis musicæ*, cap. IX, l. V, ch. I.

à pouvoir acquérir, en un temps relativement très court, une somme de connaissances qui, nous le répétons, feraient reculer d'épouvante l'homme le plus résolu; c'est ce dont nous allons essayer de nous rendre compte.

Pour que l'enfant puisse s'assimiler en quelques années toutes les connaissances qui lui font défaut à son entrée dans le monde, connaissances qui vont lui devenir indispensables, il lui faut non seulement une force de perception extraordinaire, une puissance d'assimilation étonnante, mais encore un certain nombre de tendances et de connaissances innées, c'est-à-dire apportées en naissant, et surtout une imagination exubérante.

Nous sommes déjà d'accord sur la force de perception et sur la puissance d'assimilation indispensables. Ce ne sont point, en effet, les exemples qui nous manquent. Un enfant de cinq ans apprendra sans peine en six mois à lire; ce que, passé sa vingtième année, il ne pourra faire, même en deux ans, sans des efforts inouïs. Nous n'insisterons pas beaucoup sur les tendances innées, parce que la science n'a point encore dit son dernier mot sur elles. Cependant il est clair que certains êtres, certaines familles, certaines races affectent *de naissance* des caractères intellectuels et moraux qui leur sont absolument personnels et qui résistent à toute éducation. Pourquoi en outre paraîtrait-il extraordinaire qu'un père transmît à ses enfants quelques dispositions cérébrales particulières, quelques acquisitions intellectuelles, alors qu'il lui transmet fort exactement la courbure de son nez, la couleur de ses cheveux et nombre de difformités dont l'a gratifié la nature?

« Souvent une différence de structure, en apparence minime, produit une grande diversité dans les réactions et même en crée d'absolument opposées », écrit Hersen[1]. Et comme exemple:

1. *Physiologie de la volonté*, p. 69.

« Prenons, dit-il, deux animaux de la même classe, deux oiseaux, la poule et le canard. Faisons en sorte que chacun de ces animaux couve les œufs de l'autre... La poule sera suivie des canetons et ne tardera pas à s'impatienter de leur lenteur; la cane accompagnera les poussins et sera stupéfaite de leur agilité. Mais quelle ne sera pas l'épouvante de la pauvre poule quand elle verra ses petits se jeter à l'eau et s'éloigner, tout gaillards à la nage?... Tourmentée, anxieuse, la voilà qui court çà et là, appelant les petits dans sa langue, mais sans résultat; d'autre part, la cane, croyant faire à sa progéniture le plus grand plaisir du monde, la mène à un étang, et là, gonflant son poitrail non sans fierté, elle lui donne l'exemple en se jetant à l'eau la première; mais elle a beau faire des tours et des détours, exécuter de belles prouesses natatoires; les faux canetons restent tout ahuris et n'entendent rien : indignée de leur couardise, la cane revient, les excite et châtie de force coups de bec les plus rétifs. Temps perdu!... Quel enseignement pour les mères de famille. »

Après cela, on peut bien admettre que, comme le caneton et le poussin, le jeune enfant également porte en soi certaines tendances innées. Mais pour le moment négligeons ce côté de la question, et bornons-nous à observer l'étonnante puissance d'imagination qui se manifeste chez ce petit être.

Cette faculté de se créer des illusions ne tarde pas, en effet, à se traduire, chez lui, par les manifestations les plus bizarres et les plus inattendues. Elle est si forte qu'elle suffit à le transporter dans un monde purement idéal, absolument conventionnel, où les joies, les distractions, les plaisirs abondent pour lui et ses semblables.

Voyez-les, tout seuls, dans un coin, remuant le sable ou frappant la terre d'un bâton. Ils tiennent d'interminables discours, font eux-mêmes les demandes et les réponses, passent

successivement par toutes les phases du contentement, de l'indifférence, de l'irritation et de la colère.

Ont-ils entre leurs mains un jouet, celui-ci cesse d'être un objet inanimé et devient à leurs yeux un compagnon de jeu, un être vivant, une réalité. Ils ne se contentent point de ranger leurs soldats de plomb sur une table. A l'instar des généraux ils les haranguent, les lancent les uns contre les autres, et éprouvent les émotions que comporte ce combat simulé : ardeur, enthousiasme, plaisir de la lutte, orgueil de la victoire.

Bien mieux, en vertu de conventions que ces petits cerveaux passent entre eux avant de commencer à jouer, l'illusion devient contagieuse et ses résultats collectifs.

Regardez un groupe de petits gourmands jouant à la dînette, à la marchande, à la maîtresse de pension, aux brigands, au cheval; la convention établie, croyez-vous que la fiction ne devient pas réalité? Quelles conversations! quelles discussions! quelle gravité dans les demandes! quelle précision dans les réponses! Il est certain que pour ces jeunes intelligences, la table est couverte de mets délicats, la boutique de la marchande fort achalandée, et le pensionnat de la maîtresse très pourvu d'élèves sages ou paresseuses. Quant aux brigands, voyez leurs mines farouches, et comme ceux qui font les chevaux hennissent avec ardeur, piaffent avec conviction. L'imagination trouble momentanément les sens et la raison de ces jeunes enfants, et remplace la réalité par un mirage spécial, par une hallucination voulue. Phénomène curieux entre tous, digne d'observation et d'étude ; car, ainsi que le dit Montaigne : « Comme de vray, il faut noter que les jeux d'enfants ne sont pas des jeux ; et les faut juger en eux, comme les plus sérieuses actions[1]. »

1. *Essais*, l. I, ch. XII.

Cette force imaginative ne se traduit pas seulement par des conversations et par des amusements, elle prête aux plus minces objets une valeur toute spéciale, une forme, un aspect, une beauté qui leur font absolument défaut.

Un morceau de bois rude et grossier devient, pour ces frêles intelligences, une poupée qu'elles habilleront, un enfant qu'elles soigneront, nourriront, coucheront, un trésor mille fois plus précieux que le plus admirable joujou, et « la petite fille laissera la riche poupée couverte de dentelle et de soie pour la poupée grossière et informe qu'elle a mille fois tournée et retournée [1] ». Pourquoi cette passion pour l'informe, le laid, l'incomplet?

C'est que l'imagination chez l'enfant supplée à tout, c'est qu'elle pare d'attraits excessifs cet objet inférieur. C'est que pour elle il se transforme en un bien, dont les qualités nous échappent à nous autres cerveaux faits, mais dont, pour cette intelligence enfantine, la forme est parfaitement définie, la nature exactement déterminée, auquel elle a généreusement appliqué toutes les qualités qu'elle est capable de concevoir, et qui constituent pour elle les caractères véritables de la beauté.

L'affreux jouet, disions-nous, sera préféré à d'autres plus beaux; ajoutez que cette petite tête, passionnée pour sa grossière idole, détruira sans pitié et avec une joie féroce les choses les plus précieuses, les objets de la plus haute valeur. L'enfant ne permettra pas qu'on lui prenne sa hideuse poupée. Il poussera des cris horribles pour peu qu'on veuille y toucher. Il la disputera avec acharnement à qui voudrait la lui ravir; et avec une joie non contenue, il cassera les porcelaines les plus merveilleusement belles, brisera les meubles les plus curieusement sculptés et détruira les plus admirables tableaux.

Mais les années s'écoulent, et l'enfant se transforme. Sous

1. Aug. Laugel, *l'Optique et les Arts*, p. 57.

l'action répétée de l'éducation, sous la pression de « cette constante discipline des affections bienfaisantes », comme l'appelle R. Owen, son fétichisme admiratif s'amoindrit. Les sensations d'une part se classent, deviennent plus intelligibles, et l'enfant, naturellement porté à l'imitation, commence à conformer son goût à celui qui domine autour de lui. Dès que l'imagination, toutefois, peut échapper à cette contrainte pressante, elle s'empresse de prendre son vol, et l'enfant, rentrant alors en possession de lui-même, continue de voir dans la moindre de ses œuvres tout un monde que personne autre ne saurait y découvrir.

FIG. 26. — DESSIN D'ENFANT. Portrait de Mme Van Lennep par sa fille Élisabeth, jeune Hollandaise âgée de trois ans.

Un morceau de crayon, promené sans règles sur une feuille de papier, crée pour lui une image ressemblante, un tableau, un portrait. Une chanson sans rythme, sans harmonie, sans cadence lui paraît une exquise mélodie. Bien mieux, le dessin ou le chant le satisfait d'autant plus que la forme en est moins définie et le contour moins arrêté.

En effet, plus l'indécision est grande et mieux l'imagination, en s'emparant de ces lignes confuses, leur fait signifier ce que l'esprit désire. « Un enfant est tout aussi charmé sinon plus devant un trait enluminé que devant un tableau de Rubens », écrit M. Viollet-le-Duc[1], et l'éminent architecte ajoute : « Il n'est pas dit que ce trait soit barbare et sans valeur comme art ». Et en effet, il faut ajouter à ce trait informe toute la valeur que lui prête l'imagination de l'enfant.

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, t. VII, p. 64.

Des chants de cet âge il ne reste rien; mais il n'en est pas de même des essais graphiques, et l'on peut, en recherchant les traces de ces naïfs tâtonnements, arriver à retrouver en eux les premiers bégaiements de l'Art.

Ainsi que nous l'avons dit, la première manifestation artistique à laquelle l'enfant s'abandonne est la recherche d'une parure, la création d'un ornement. Quand plus tard la combinaison directe des éléments qu'il a sous la main ne lui suffit plus, il saisit un charbon, un crayon ou un stylet, pour exécuter à son tour un dessin. Le premier essai auquel il se livre alors consiste à s'efforcer de tracer une ligne droite et verticale. Pourquoi ce premier essai, dont la signification nous échappe, se reproduit-il d'une façon presque toujours identique? Quelle importance l'enfant attache-t-il à ce premier signe? Dans l'état actuel de la science il serait difficile de le dire et nul ne le saura sans doute de longtemps, car l'enfant paraît, en se livrant à cet acte, s'abandonner bien plus à un besoin naturel, instinctif, inné, qu'à une tendance raisonnée.

Bientôt les lignes se dressent avec l'intention d'être parallèles, puis deux d'entre elles se réunissent au sommet, une troisième ligne horizontale joint les deux premières à leur base et le triangle est créé.

Le triangle et la ligne droite verticale, tels sont les deux premiers signes qui apparaissent uniformément à l'aurore de toute éducation graphique. Pourquoi ces deux premiers éléments du dessin, ces deux figures primordiales, qui n'existent point dans la nature, qui ne frappent jamais les yeux de l'enfant, sont-elles celles par lesquelles il débute toujours? Nouveau mystère tout aussi obscur, mais qui trouve sinon son explication du moins son application dans ce fait, que le triangle est la figure par excellence de l'Art en ses premiers âges. C'est lui qui donne sa forme à la pointe de flèche, à l'hameçon, avec lesquels

l'homme se livre à la pêche et à la chasse, à la pointe de lance avec laquelle il repousse ses ennemis, à la hutte sous laquelle il s'abrite, à la pyramide qui sera son premier monument, au tumulus qui sera son premier tombeau.

Le triangle une fois acquis joue un rôle considérable dans le dessin de l'enfant. Il devient en peu de temps le fondement de tous ses essais graphiques. C'est lui qui forme le toit de la maison, la poupe du bateau et le corps de l'homme, point de départ de ses premiers ouvrages. La tête ronde dont il surmonte son triangle, les bras et les jambes dont il le gratifie, achèvent d'en faire une figure trop connue pour qu'il soit besoin d'insister sur sa forme et sa disposition. Mais, fait remarquable, cette forme semble être aussi ancienne que le monde, et c'est elle qu'on retrouve partout comme point de départ du dessin. La figure que nous montrons ci-contre prouve qu'il y a dix-huit siècles, sur les murs de Pompéi, les enfants dessinaient déjà comme les gamins de nos jours.

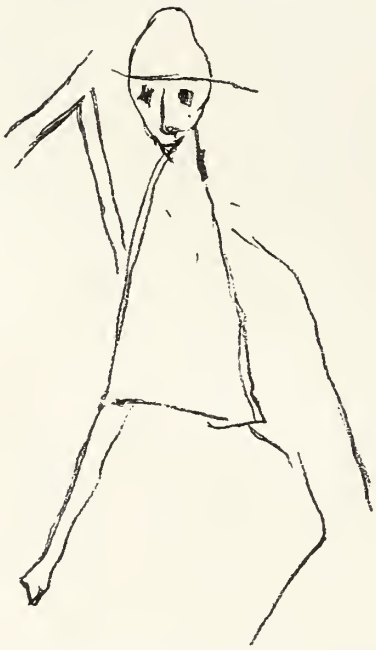


FIG. 27. DESSIN D'ENFANT RELEVÉ A POMPÉI.
Maison du Labyrinthe, grand jardin, première colonne.

Un autre fait non moins remarquable et très digne d'être noté, c'est que les premières idées graphiques qui s'emparent du cerveau de l'enfant sont des idées abstraites. Lorsque l'enfant commence à dessiner, il représente suivant ses aptitudes et son degré d'habileté : UN homme, UNE maison, UN bateau, mais non pas TEL ou TEL homme, TELLE maison, TEL bateau. L'image qu'il trace exprime toujours une idée générale, et non pas une observation particulière. En outre, son

dessin en ses débuts est toujours synthétique, chaque figure qu'il forme est à ses yeux un total irréductible. Il cherche une formule pour exprimer une idée qui a frappé ses sens, pour personnifier ses impressions, pour leur donner un corps, mais il ne pense point tout d'abord à représenter ce qu'il a sous les yeux. La pensée de copier ce qu'il voit ne lui vient jamais à l'esprit, et ici je demande à faire intervenir mon expérience personnelle.

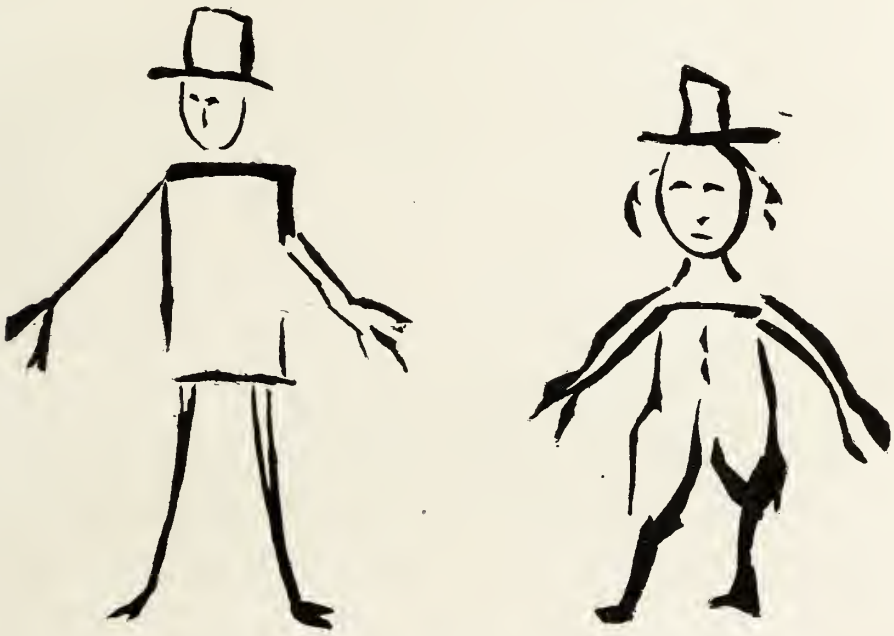


FIG. 28. FIG. 29.

DESSINS D'ENFANTS IMITES PAR LE PEINTRE MELCHIOR DE HONDECOETER.

Musée de Bruxelles.

Depuis Upsala jusqu'à Syracuse, des enfants interrogés par moi ou devant moi, sur ce point délicat, ont tous fait la même réponse. Suédois, Norvégiens, Hollandais, Danois, Anglais, Belges, Français, Italiens, Suisses, Siciliens, tous les sujets questionnés « savaient faire » telle ou telle figure, « ne savaient pas faire » telle ou telle autre. Aucun à la demande de faire un chien, un chat ou quelque objet qu'il n'avait point encore repro-

duit, mais qu'il avait eu constamment sous les yeux, n'a offert de copier ce qu'on réclamait de lui. Tous ont répondu uniformément : « je ne sais pas ». Et cette réponse, inexplicable en apparence, est au fond des plus aisées à comprendre.

L'action de copier, en effet, n'est pas une opération simple et facile comme nous le croyons ; c'est une opération difficile et complexe, et qui, pour peu qu'on l'analyse, se décompose en une foule d'opérations qui réclament une attention soutenue dont l'enfant est le plus souvent incapable.

Lorsqu'un artiste se trouve en face de la nature, ou lorsqu'un enfant copie un modèle, que fait-il? comment s'y prend-il? Il fixe d'abord son modèle, puis il reporte les yeux sur la page blanche de son carton. A ce moment, le modèle cesse de peindre son image sur la rétine, et c'est la feuille blanche qui prend sa place. Toutefois, par suite de cette propriété que possède notre cerveau de faire revivre les images qui ont antérieurement frappé notre rétine, il se produit un phénomène interne, une vision d'un ordre spécial, une sorte d'hallucination plus ou moins arrêtée, qui fait qu'en regardant la page blanche, nous avons conscience cependant des formes principales du modèle que nous contemplions un instant auparavant. Mais comme, le plus souvent, notre mémoire est mal exercée, incorrecte, infidèle, l'image intérieure n'a point assez de durée. Elle est en outre trop inexacte, trop indécise, pas assez définie. Le dessinateur est donc obligé de la rectifier continuellement.

Et voilà pourquoi les commençants, les débutants dans l'art du dessin trouvent qu'il est plus aisé de dessiner de tête que de copier. Dans le premier cas, ils travaillent d'après un modèle unique, interne, acquis ; dans le second cas, au contraire, ils en ont deux, dont l'un doit être constamment rectifié.

Mais, d'autre part, ils ne peuvent dessiner de tête qu'à condition d'avoir à leur disposition un certain nombre de formules

exprimant pour eux des idées parfaitement définies. Telle est cette formule de l'homme, total composé d'un corps, d'une tête, de deux bras et de deux jambes, que nous voyons tracée sur tous les murs, et qui, par une coïncidence très extraordinaire, se trouve exactement la même dans tous les temps et dans tous les pays.

Cette formule, en quelque sorte classique, car les peintres

FIG. 30. — DESSIN D'ENFANT : LE THÉATRE.
Dessin de Ugo Francesarri, jeune Vénitien âgé de huit ans.

eux-mêmes l'ont adoptée quand ils ont voulu représenter les premiers bégayements de l'art en leur temps (témoin la célèbre peinture de Hondecoeter). Cette formule générale, au début, universelle même, n'est pas immuable. Elle subit des transformations assez régulières et très dignes d'être remarquées.

Tout d'abord, nous l'avons vue apparaître pourvue d'un corps triangulaire. Bientôt ce corps va affecter la forme plus rationnelle d'un parallélogramme, pour revêtir ensuite celle de

la circonférence. Le bonhomme qui s'était présenté de profil peut maintenant se montrer de face. Mais un caractère essentiel continue de le distinguer, le mépris le plus absolu pour la beauté, le dédain le plus complet de l'exactitude de la forme.

L'exactitude, l'enfant n'en a aucun souci. Sa puissance imaginative lui permet de se contenter d'à peu près qu'il complète et rectifie à sa guise. La beauté ne le préoccupe pas plus, car il en ignore les règles et la valeur. Les deux seules choses qui lui importent sont le mouvement et l'expression. Or le mouvement, il l'indique fort exactement par de simples traits qui figurent à ses yeux les quatre membres; quant à l'expression, il parvient à la rendre d'une façon surprenante (voir fig. 30) par la vivacité des poses, surtout par l'exagération constante de certaines parties du corps.

FIG. 31. — DESSIN D'ENFANT.
Par Mlle Alba Jenna,
jeune Italienne âgée de neuf ans.

Pour l'enfant, en effet, l'expression réside particulièrement dans le visage; et dans le visage, c'est l'œil qu'il interroge toujours. Voyez avec quelle attention il surveille le moindre froncement de sourcil, le plus léger clignement d'yeux, le jeu des cils et des paupières. Aussi dans tous les bonshommes qui lui doivent la vie, la tête a-t-elle des dimensions exorbitantes, et dans la tête l'œil est hors de proportions avec les autres traits.

A mesure que l'enfant grandit, s'instruit, se développe, ces exagérations se tempèrent et la disproportion s'amoindrit. L'observation s'impose, la mémoire se meuble, les rectifications se succèdent et la formule tend à se rapprocher de la réalité. L'œil, dont la longueur était la moitié ou le tiers de celle du visage, n'est plus que son cinquième ou seulement son quart. La tête

dont la hauteur représentait le tiers du corps, subit des réductions analogues. En même temps l'image dessinée cesse d'être une abstraction, c'est-à-dire que l'enfant s'applique à représenter des individus réels, connus, rencontrés, et, pour les caractériser, greffe sur leurs traits généraux les caractères spéciaux, particuliers, distinctifs, qui lui semblent les plus propres à les faire reconnaître. Mais l'exagération ne s'amoindrit que peu à peu. Longtemps encore elle persiste, et même chez certains sujets, même chez des artistes, elle continue de se manifester avec une persistance telle, que durant toute leur carrière ils ne peuvent conformer leur dessin à ces proportions qu'on juge être normales et que la science, d'accord avec l'art, préconisent comme constituant le type moyen.

Cette seconde évolution nous a amenés à cette époque de la vie où commence l'éducation sociale. Jusqu'alors l'enfant avait été élevé par la famille et en vue de la famille. Maintenant il va recevoir des leçons de l'extérieur. Des maîtres étrangers vont s'efforcer de lui inculquer des connaissances en harmonie avec le rôle qu'il est appelé à jouer plus tard dans le monde. Désormais l'enfant ne s'appartient plus. On va façonner son intelligence comme on a façonné son corps. On va mettre à son esprit des langes, un maillot, un bourrelet, comme jadis on en a mis à ses jambes, à son corps et à sa tête. La société à laquelle il appartient, sa famille qui l'élève, ses maîtres qui l'instruisent ont autorité sur son jugement. On va lui inculquer, à grand renfort de récompenses et de menaces, une théorie du bien et du mal, résultat d'une agglomération d'expériences à laquelle il n'a nullement collaboré, mais qu'il doit accepter avec déférence, pratiquer avec respect et subir sans discussion.

Dans le domaine de l'Art, où l'utilité de principes fixes apparaît moins clairement aux yeux de l'éducateur, où l'indifférence est plus grande et l'ignorance assez générale, on le laisse

plus libre. Mais l'influence du milieu est, là encore, décisive. Autour de lui il entend défendre des opinions, développer des théories, exprimer des idées, motiver des préférences, par ceux-là mêmes qui, pour le reste, se prétendent détenteurs de l'absolue vérité. Ajoutez à cela les spectacles qui reviennent constamment sous ses yeux, le besoin de juger et la curiosité de s'instruire.

L'initiation qui se produit alors offre, toutes proportions gardées, de nombreuses analogies avec l'opération première qui a présidé à la formation de nos sens. Le manque d'observation, de réflexion, de mémoire empêche qu'on ne conserve un souvenir exact de ce second phénomène. Toutefois on peut s'en faire une idée suffisamment exacte, en cherchant, dans les expériences possibles, une situation analogue à celle où se trouve ce jeune esprit.

Transportons-nous par la pensée dans un pays dont nous ignorons radicalement la langue, que va-t-il se produire? Nous commencerons par ne rien saisir de toutes les conversations environnantes. Le langage que nous entendons n'a pour nos oreilles ni forme précise ni signe distinctif. C'est une sorte de brouhaha, agréable ou pénible, doux ou rude, lent ou rapide, monotone ou varié, mais ce n'est qu'un brouhaha. Peu à peu cependant, nous parvenons à distinguer un mot, puis deux, puis trois, puis dix, puis cent; et ces mots, qui reviennent à tour de rôle dans le discours, nous servent de guides, de points de repère. Ils nous indiquent le sujet dont il est question, ils nous révèlent les intentions des personnes qui parlent. A mesure que s'accroît le nombre des mots connus, les idées exprimées se font plus claires et l'enchaînement des pensées se produit. De la sorte et successivement, nous arrivons à distinguer tous les mots, à les lier en phrases, difficilement d'abord, couramment ensuite, et finalement nous goûtons le choix des expressions,

le nombre des périodes, l'harmonie du langage. A ce moment nous comprenons la langue, nous en sentons les beautés, mais sans qu'il nous soit permis de changer un seul mot à sa grammaire, une seule règle à sa syntaxe.

L'initiation artistique se produit de la même façon, avec cette différence, que l'Art étant moins exactement défini que le langage et sa pratique moins universelle, l'opération est infiniment plus longue, moins régulière, plus troublée. Mais le résultat, quand il se produit, est le même, et nous nous trouvons initiés à un Art tout fait, ayant ses formes, ses principes, ses lois, ses types et ses modèles, desquels il n'est pas permis de s'écarter, et que nous sommes tentés de déclarer absolus, immuables, éternels, parce qu'étant antérieurs à notre venue en ce monde, ils menacent de durer bien au delà de notre mort.

Cette phase de l'initiation marque le terme de la première période de la vie humaine, de ce temps que nous avons appelé « période d'imagination ».

Mais ce terme n'arrive point sans des luttes nombreuses et terribles. Les rectifications ont beau se produire d'une façon constante, journalière, l'attention du maître a beau ne pas perdre de vue un instant l'enfant qu'il veut éduquer, il a beau réprimer à l'instant les défaillances de son goût, les écarts de son jugement, la bataille n'en est pas moins terrible :

> — Enfant, je fus jadis exilé comme toi
> Pour avoir, comme toi, barbouillé des figures[1].

Il s'en faut de beaucoup, en effet, que le naturel de l'enfant soit en harmonie avec les tendances qu'on veut lui inculquer. Tout d'abord il est cruel. Les scènes sanglantes l'attirent et exercent sur ses facultés une sorte de fascination. Il est froidement méchant, il martyrise les animaux avec une joie sauvage

1. Victor Hugo, *l'Art d'être grand-père,* les Griffonnages de l'écolier.

et, si on le laissait faire, il frapperait sans remords le bras qui l'a porté, le sein qui l'a nourri. La Fontaine a eu raison de l'écrire :

Cet âge est sans pitié.

Dans ses amusements, dans ses jeux, ses spectacles, il lui faut des batailles, des horions et des coups. Dans les histoires qu'on lui raconte, il lui faut des narrations terribles, des ogres, des vampires, des brigands. Plus le récit est affreux, compliqué, surnaturel, invraisemblable, plus il a chance de succès; car l'esprit humain est ainsi fait qu'il va toujours du compliqué au simple. « C'est un caractère très général des faits scientifiques nouveaux de se présenter tout d'abord avec une complexité qu'ils n'ont pas en eux-mêmes, écrit M. Pouchet. Plus tard, les méthodes se perfectionnent et les physiologistes arrivent à les voir dans leur vérité nue[1]. » Dans l'Art il en est de même. Pour les jeunes intelligences le Beau, c'est-à-dire l'attrayant, est toujours compliqué, fantastique, surnaturel et souvent horrible. Les esprits imparfaits ne s'intéressent à rien de simple; il faut, comme le dit Turgot, « des hommes perfectionnés pour y arriver ».

C'est avec ces tendances, ces besoins de complication, ces appétits que l'éducation est en lutte. Elle a pour alliés le désir de connaître, l'avidité de s'instruire qui tourmentent le jeune homme. Dès qu'il sait lire, l'enfant dévore les livres qui tombent sous sa main, et, comme on n'en laisse que de bons à sa portée, il commence à brûler ses faux dieux, c'est-à-dire à repousser ses goûts de la veille pour en acquérir de nouveaux plus en harmonie avec ceux de la société dans laquelle il doit vivre. Il abdique une partie de son individualité et prend sa large part des idées qui dominent dans son temps, sa caste, sa famille, son milieu. Son esprit éveillé voudrait tout connaître, sa curio-

1. *Revue scientifique* (*Siècle*, 19 décembre 1880).

sité le porte à deviner ce qu'on ne lui dit pas. Il cherche à pénétrer les mystères de la vie et, dépassant le but qu'il se propose, il enveloppe ces mystères de récits étranges et obéit à cette loi fatale qui conduit son imagination à accepter et même à forger toutes sortes de superstitions bizarres dont, plus tard, il ne se débarrassera que bien difficilement.

Peu à peu, cependant, l'éducation agit sur lui. La méthode que l'instruction a introduite dans ses facultés imaginatives ; le développement de ses sujets d'études; l'extension de ses connaissances extérieures; la façon plus complète dont il se rend compte des fonctions des êtres, de leurs relations et du rôle que jouent les sentiments et les passions; les conquêtes de la civilisation qu'il commence à comprendre lui font prendre en pitié ses premiers amusements. Mais il souhaite encore des sensations fortes, des récits mouvementés. Sa nature est avant tout impressionnable et veut être impressionnée. C'est un morceau de métal précieux qui, pour devenir une admirable médaille, n'a besoin que d'être frappé, et l'empreinte qu'il conserve est si vive que, même au déclin de la vie, ce sont les souvenirs de l'enfance qui revivent les plus exacts, les plus palpitants, les plus complets.

Le drame dans la vie, dans la littérature, dans les arts, au théâtre, voilà ce qui l'attire. Certes il aime être amusé, mais il préfère qu'on l'émeuve. Le talent le touche peu, c'est le sujet qui le saisit et le passionne. La forme n'est encore reléguée par lui qu'au troisième ou au quatrième plan. Si elle accompagne le drame en littérature, en peinture, dans la vie, tant mieux; sinon tant pis, car ce qu'il lui faut avant tout, c'est le drame.

Sa cruauté naturelle s'émousse chaque jour cependant, et sa sensibilité augmente; mais s'il n'a plus cet irrésistible désir, mêlé d'horreur et de crainte, de voir le sang couler ou de faire souffrir, ses appétits cruels ne sont pas toutefois assez loin de

lui pour que les fictions qui les peuvent satisfaire ne demeurent chères à son cœur.

Cette cruauté instinctive, native, inconsciente est le corollaire, en effet, de la force imaginative, et la force imaginative chez l'enfant est en sens invers de la culture intellectuelle. Cette proposition au reste ne doit pas nous surprendre. La puissance de l'imagination diminue à mesure que la science augmente. L'homme, en effet, pouvant rapporter chacune de ses impressions nouvelles à des connaissances acquises, n'a plus besoin pour combler les lacunes de puiser dans son propre fonds, de créer des rapports, d'inventer des raisons, de supposer des relations. Comme le remarque Alexandre Bain, ses facultés d'identification sont devenues assez puissantes « pour lui rappeler, en toute occasion, tout ce qui ressemble à l'objet qu'il a sous les yeux ». Sa pensée, continuellement ramenée vers les réalités qui l'entourent ou vers les vérités apprises, s'envole donc moins souvent vers les espaces purement imaginaires. A ce moment l'intelligence de l'enfant cesse de lui appartenir, elle devient le bien de l'humanité.

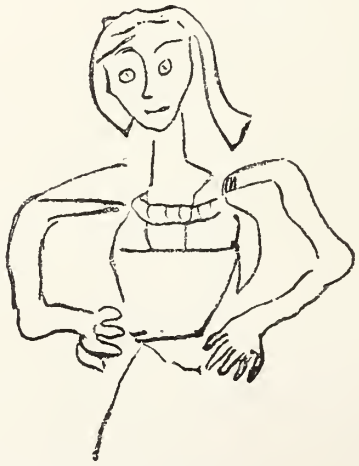


FIG. 32. — DESSIN D'ENFANT DU XVIe SIÈCLE
Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles. Ms 10238.

FIG. 33. — LE DÉPART.

Haut relief de Rude sur l'Arc de Triomphe.

FIG. 34. — BAS-RELIEF EN IVOIRE
Travail italien du XVIe siècle. (Musée de Cluny.)

VII

DES PÉRIODES SUIVANTES DE L'EXISTENCE HUMAINE

DITES

PÉRIODES DE PRODUCTION ET DE RÉFLEXION

FIG. 35. — CASQUE DIT DE MÉNÉLAS.
Trouvé à Tivoli, dans la villa d'Adrien.

Le moment où nous sommes parvenus est le plus intéressant de la vie, et cependant il nous retiendra moins longtemps que cette période d'initiation dont nous venons de parler si longuement. Cela se comprend. Dans la formation de nos facultés, dans l'éducation de notre intelligence, dans l'enfantement de ce sens esthétique qu'on appelle le goût, tout est mystère. Il fallait donc pénétrer l'intense obscurité dans laquelle ces premières émotions

s'enveloppent, et soulever le voile qui nous dérobe cette Genèse de l'entendement humain. Tandis que l'homme arrivé à la pleine possession de lui-même se livre à nous par ses œuvres, par ses paroles, par ses écrits, nous n'avons plus dès lors qu'à l'étudier au grand jour. Il suffit désormais de le regarder et de le suivre.

Au moment où l'homme pénètre dans cette seconde période à laquelle nous avons donné le nom de « période de production », l'imagination est encore forte, parfois même violente. Mais le sentiment de la forme s'est développé. Chaque jour son empire s'accroît, et nous le voyons adoucir les violences, calmer les emportements, régler l'exubérance de la pensée et lui ouvrir une voie qui pourra, si les circonstances sont favorables, la conduire à la manifestation de la suprême beauté.

Encore quelques pas, et aux besoins sanguinaires et cruels, que nous signalions aux pages précédentes, va succéder un amour immense pour la nature, dont les beautés viennent de lui être révélées, pour l'humanité à laquelle il est fier d'appartenir, pour la société dont il comprend les bienfaits, pour la patrie qu'il sent être sa mère.

Il éprouve, pour la première fois, qu'il ne s'appartient plus, mais qu'il fait partie intégrante d'un tout indivisible. Il est pris d'un besoin singulier d'acquitter la dette contractée à son insu. Il veut donner au monde une parcelle de son être et cherche à son tour à produire, à créer. La générosité, le dévouement, l'esprit de sacrifice bouillonnent dans son sein, et ne demandent qu'à se faire jour pour s'échapper au dehors. Bientôt cette semence nouvelle viendra augmenter d'un produit infinitésimal la richesse du monde, à laquelle l'humanité travaille depuis qu'elle est créée. Elle viendra avec conviction, avec force, avec vaillance et, si le cœur est noble, généreux, aimant, avec impétuosité, car rien ne saurait l'arrêter ni la retenir, la crainte de la mort n'en étant même pas capable.

C'est dans la vie le moment de production par excellence. C'est l'instant des grandes actions, des nobles œuvres, des vaillants efforts. C'est la période où l'on est le plus apte à concevoir le beau idéal et à réaliser ses conceptions. Car l'exécution accompagne l'idée, et si la première est encore parfois hésitante, faible, indécise, incorrecte, l'autre est si vaillante qu'elle remporte malgré tout la victoire, et l'ampleur de la pensée fait oublier l'inexpérience de la main.

Presque toutes les œuvres sublimes sont des œuvres de jeunesse. Le froid raisonnement n'a pas eu le temps de les amoindrir en voulant les régler. La main réalise ce que le cœur a senti, et comme le dit Vauvenargues : « Les grandes pensées viennent toujours du cœur. »

Dans les arts comme dans la vie, la sève déborde de toutes parts. Elle se traduit par de belles œuvres et de nobles actions dont le souvenir sera la joie et l'orgueil de la vieillesse. Aucun sacrifice ne coûte pour les accomplir; car, se sentant la force de produire, l'homme n'est pas encore dévoré par le besoin de conserver.

Si parfois, blessé dans la lutte, il s'éloigne et se retire du monde pour caresser ses tristesses en s'attristant encore plus, car presque toutes les impressions joyeuses nous viennent du contact des autres, son isolement ne se transformera pas en un désespoir morne, sombre, improductif.

La vigueur qu'il porte en lui-même changera ses peines en une douce poésie, en une douleur mélancolique et pénétrante. Ses chagrins se transformeront en une source d'inspiration, et les impressions qu'il aura recueillies ne seront pas perdues pour l'humanité. Transportées sur le papier, sur la toile ou le marbre, elles vibreront longtemps encore, consolant par le récit de leurs larmes les cœurs meurtris et brisés; car il semble que la souffrance soit moins âpre quand on n'est pas seul à souffrir.

Au reste, sa retraite ne sera point définitive, absolue, éternelle. Malgré lui, la vie l'appelle, l'attire et le retient. Il a besoin de dépenser sa force et de montrer sa valeur. Il aime la lutte,

FIG. 36. — ADAM ET ÈVE.
Bas-relief en albâtre de la Renaissance. (Collection Le Carpentier.)

car il se sent fort. Le courage lui revient bientôt et la confiance rentre en lui. Le chemin a beau être difficile et la pente rapide, il cherche toujours à s'élever, car les sommets de l'existence lui en cachent le déclin.

Cette période de la vie, que nous avons nommée période de production, est non seulement la meilleure, elle est encore la

plus longue. Elle se prolonge tant que les deux grandes qualités productrices de l'homme, l'imagination et l'amour de la forme, sont à peu près égales en valeur, car c'est de cette égalité de force, de cette parité que résulte l'harmonie admirable par laquelle les œuvres de l'homme approchent de la perfection.

Mais cette harmonie ne se produit pas tout d'un coup. Elle se gradue, s'accentue, se nuance. Elle prend mille formes diverses, et si parfois elle persiste et se continue jusque dans la vieillesse, le plus souvent l'équilibre est assez vite rompu. Alors l'amour exclusif de la forme, remplaçant petit à petit la vivacité de l'imagination, pousse l'homme vers le délicat, le fini, l'agréable et l'utile, qui constituent pour lui les nouveaux caractères de la beauté. De là à l'afféterie la pente est facile et le chemin glissant.

Sitôt que l'homme a franchi ce moment exact, ce point culminant où ses facultés se trouvent en parfait équilibre, il a produit ce qui, dans la mesure de ses forces, doit être regardé comme la manifestation suprême de son intelligence. Son talent peut progresser encore, son habileté augmenter et sa science s'accroître; aucune œuvre supérieure, comme souffle, n'est plus à attendre de lui. Il perd peu à peu sa foi, sa confiance, sa décision, et remplace par l'acquis ce qui lui manque en énergie et en force.

A mesure que l'imagination s'amoindrit, l'enthousiasme s'altère et la fantaisie disparaît. La forme veut désormais passer avant l'idée. On souhaite plus d'exactitude et moins de poésie. Celle-ci même est assujettie à des règles plus étroites et s'adapte à des sujets plus familiers. Elle devient un plaisir, une distraction, un jeu, alors qu'elle était un besoin. Au lieu de se laisser emporter par de brillants coups d'aile dans des espaces imaginaires, elle promène ses regards sur la terre, et s'occupe des objets les plus voisins. L'artiste cherche à faire illusion,

joue au trompe-l'œil, et s'efforce de rendre l'effigie des choses. La richesse, l'opulence des formes, l'exactitude du rendu le préoccupent exclusivement et, suivant la parole de Pline, il

FIG. 37. — BOUCLIER EN BOIS SCULPTÉ.
Travail italien du XVIIe siècle. (Musée de Cluny.)

finit par ne plus savoir représenter le corps humain, parce qu'il a oublié que celui-ci est l'enveloppe de l'âme.

L'équilibre est rompu. Il ne faut pas demander à l'arbre d'autres fruits que ceux qu'il peut produire. L'imagination n'est plus là pour suppléer aux détails qui manquent. L'esprit critique se développe aux dépens de la passion. On veut tout analyser, même ce qui échappe à l'analyse; tout définir, même l'indéfinissable. Oubliant les sages recommandations de Sénèque

et de Quintilien[1], on substitue les froides prescriptions des préceptes aux entraînants effets de l'exemple. On était croyant, l'on devient incrédule; et le doute, « résultat de lumières vagues », comme l'appelle Mirabeau, fait place à la négation.

Le scepticisme, qui règne alors partout, ne permet pas de croire plus qu'on ne voit; et comme dans la lutte avec la vie on a appris qu'elle est une suite non interrompue de difficultés vaincues, de problèmes résolus, de solutions trouvées, on se préoccupe avant tout de la solution des problèmes et d'aplanir les difficultés. Même dans les plus grandes œuvres, on cherche la main de l'artiste. On se passionne pour des détails d'exécution, pour des habiletés de facture, pour des tours de métier auxquels, trente ans plus tôt, on n'aurait point accordé un seul de ses regards. On dédaigne ce beau précepte d'un grand peintre: « L'Art porté à sa perfection ne se montre point avec ostentation, mais demeure caché et produit ses effets sans en laisser apercevoir les causes[2] »; et ce qu'on exige de l'Art ce n'est point une idée clairement exprimée, un sentiment fortement rendu, une émotion vivement provoquée; c'est l'Art lui-même.

Sous le poids de ces préoccupations, on oublie volontiers que c'est une maigre éloquence que celle dont l'unique but est de prouver que l'orateur est doué de l'usage de la parole. On ne se souvient plus que les arts comme les mots sont un moyen, et non pas un but; que le langage est un instrument dont la conviction doit être l'effet.

A ce moment, l'invention a fait place à la réflexion, qui, « semblable au soleil d'hiver, éclaire sans chauffer ». La longueur remplace la force et l'entêtement se substitue à la volonté.

1. *Longum est iter per præcepta, breve et efficax per exempla.* Sénèque, *epist.* 6. Voir aussi *Controvers.*, IX, 2 et Quintilien, XXII, 6.

2. Reynolds.

Les aspérités, les rudesses, les innovations blessent chaque jour davantage; et l'énergie, chez les autres, devient par le contraste une source de dégoût et d'ennui. C'est surtout en vue de cette période de la vie que les psychologues établissent que toute idée nouvelle devient une souffrance[1].

L'égoïsme succède progressivement aux élans de générosité. Plus le chemin à faire est court, et plus on craint de manquer. A mesure que les besoins s'amoindrissent, on calcule davantage. Anticipant sur le terrible silence de la mort, on s'éloigne du tumulte; on repousse loin de soi tout ce qui ressemble au mouvement, c'est-à-dire à la vie. Sachant qu'on ne pourra refaire ce qu'on a fait, on prétend que le passé vaut mieux que le présent et l'on médit de l'avenir. A quoi bon rien entreprendre, puisque le temps manque, et que du reste on ne pourrait jouir? N'est-on pas arrivé au soir de la vie? au soir, précurseur de la nuit éternelle!

1. Bagehot, *Lois scientifiques,* déjà cité, p. 179. Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité,* p. 130.

FIG. 38. — FRONTISPICE DES EMBLÈMES DE LA MORT, D'HOLBEIN.

FIG. 39. — TOMBEAU ÉTRUSQUE.
Musée Campana. (Louvre.)

VIII

DE L'EXISTENCE DES PEUPLES ET DES DIVISIONS QU'ELLE COMPORTE

FIG. 40. — PETITE NOURRICE
Attribuée à Bernard Palissy.

Ainsi que la vie de l'homme, l'existence des peuples se divise en trois périodes, qui pourraient sans inconvénient prendre les mêmes noms, mais qu'on appelle plus généralement : Barbarie, Grandeur, Décadence, et dont la formule artistique se résume par : le Symbole, le Type, le Portrait.

Ces deux évolutions, l'une isolée, l'autre collective, ont le même point de départ, le même point d'arrivée, et leurs sommets revêtent les mêmes carac-

tères, avec cette différence toutefois que pour les peuples la mort n'est pas toujours absolue, complète, définitive, et que les nations ou les races, le plus souvent, ne disparaissent pas, mais se fondent, se modifient, se transforment.

Lorsque l'effondrement final se produit à la suite d'une conquête, ou bien lorsqu'une révolution politique ou sociale amène au pouvoir une fraction, une classe de la population qui, s'émancipant d'une lourde tutelle, se substitue à celle qui l'avait jusque-là dominée, le vainqueur, après avoir renversé le vaincut parfois l'écrase, le détruit, mais le plus souvent se l'assimile et l'absorbe. En sorte que, si l'on peut dire avec Pascal que « l'humanité est un homme qui vit toujours et apprend sans cesse », il faut ajouter que les agglomérations, les peuples, les nations qui composent cette humanité, se renouvellent continuellement, aussi bien au point de vue physiologique qu'au point de vue politique ou social, et que chacun de ces peuples, chacune de ces nations possède une existence propre, soumise à une série de transformations parfaitement régulières.

FIG. 11. — L'EMBLÈME DE LA FORCE.
Revers d'une médaille de Henri IV, par Guillaume Dupré.

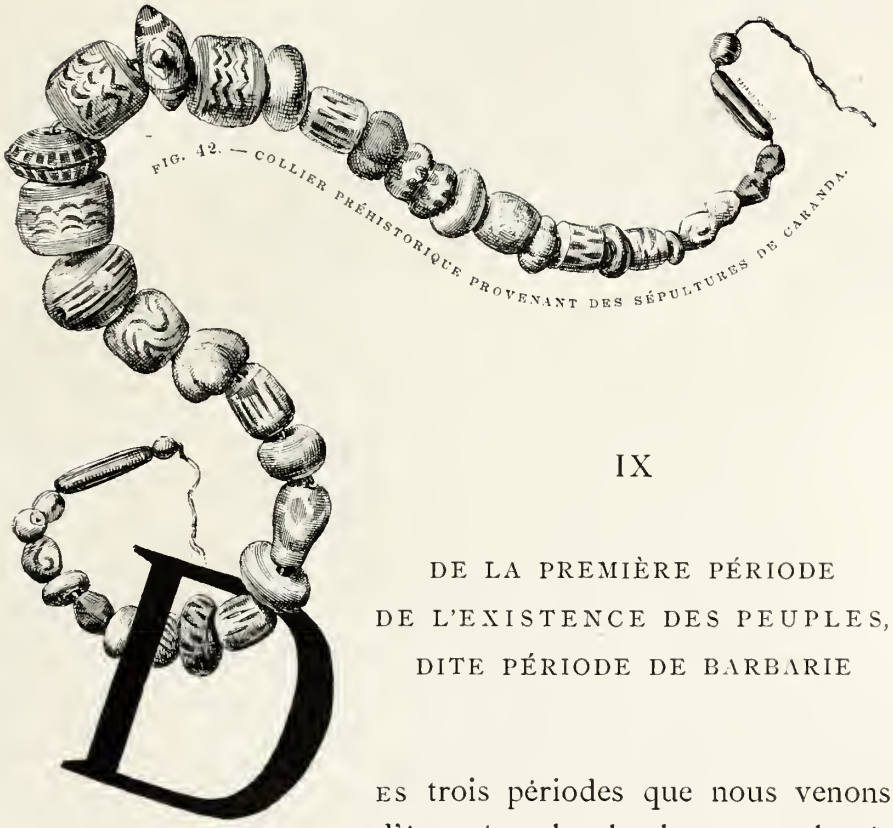


FIG. 42. — COLLIER PRÉHISTORIQUE PROVENANT DES SÉPULTURES DE CARANDA.

(Collection Moreau).

IX

DE LA PREMIÈRE PÉRIODE DE L'EXISTENCE DES PEUPLES, DITE PÉRIODE DE BARBARIE

Les trois périodes que nous venons d'énumérer la plus longue est la période de Barbarie, et c'est aussi la moins connue. — C'est donc sur elle que nous allons concentrer plus spécialement nos recherches et nos études.

Suivant qu'on élargit ou qu'on rétrécit le cercle dans lequel l'observation doit se mouvoir, les proportions de cette première période se modifient. S'il s'agit d'une race, la Barbarie commence toujours par la sauvagerie la plus absolue; pour une nation, pour un peuple, pour une classe de la population appelée à la direction du goût, l'infériorité première n'est que relative.

Dans le premier cas, les transformations sont vivement tranchées, les évolutions très clairement écrites; elles peuvent se déterminer par des règles et se formuler comme des lois. Dans le second, les saillies s'estompent, les limites se confondent, tout devient affaire de relation, de proportion, de

mesure. Le premier cycle peut se comparer à la vie d'un arbuste depuis le moment où il jaillit du sol jusqu'à celui où, terrassé par la vieillesse, il retourne à la terre qui fut son berceau; l'autre est comparable à l'évolution végétale annuelle de ce même arbuste.

Pour rendre notre étude plus saisissante et nos exemples plus frappants, nous prendrons l'observation la plus large, celle dont les caractères sont le plus tranchés. Nous allons donc suivre pas à pas l'évolution complète d'une race, depuis ses premiers bégayements jusqu'à son complet déclin.

Nous venons de dire que la période de Barbarie est la plus longue, nous ajouterons qu'il est même impossible d'en déterminer l'exacte durée. Son point de départ, en effet, se perd dans une nuit absolue, et ses premiers tâtonnements rappellent l'éducation sensorielle de l'homme.

Plus tard la Barbarie entre dans sa seconde phase, laquelle correspond assez exactement à la fraction imaginative de la vie humaine. A ce moment tout est encore grossier et rudimentaire. Comme l'homme enfant, le peuple enfant débute par l'ornement.

Partout où l'homme apparaît à la surface du globe, l'ornement, en effet, apparaît avec lui, et nous avons déjà vu que les anneaux et les colliers, contemporains des plus anciennes manifestations humaines, avaient précédé toute apparence de vêtement, tout rudiment d'architecture.

Quand, fatigué de réunir des coquillages ou de confectionner, avec des pierres ou des dents perforées, des bracelets, des colliers, des ceintures, l'homme songe à orner les objets qu'il touche et les instruments dont il se sert, la première figure qu'il trace est ce même angle, légèrement aigu et tourné vers le haut, par lequel débute l'enfant; et la seconde figure est le triangle, base de toute l'ornementation géométrique, première phase de l'ornementation.

Nous avons déjà expliqué quel rôle extraordinairement important le triangle joue, dès les premières créations humaines, et de quels services l'homme primitif lui est redevable. Il semble qu'en reconnaissance de ces services, l'humanité entière ait voué une sorte de culte à cette bienfaisante figure. L'enfant montre pour le nombre trois, qui est l'expression arithmétique du triangle, une préférence très marquée, et il n'est pas de peuple religieux et moral qui ne professe à son égard une vénération toute particulière.

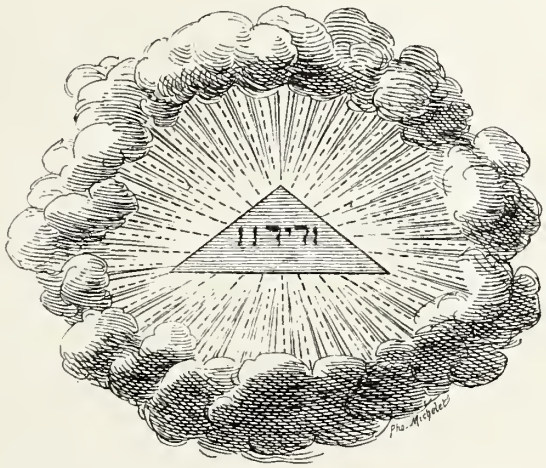


FIG. 43. — TRIANGLE SYMBOLIQUE.
Expression de la divinité juive.

Partout où une religion métaphysique naît, grandit, se développe, le triangle et le nombre trois prennent les apparences d'une valeur hiératique. Chez les Égyptiens, nous trouvons la triade sainte d'Amoun, Mouth et Khous; chez les Indiens, nous voyons apparaître Brahma, Vishnou et Siva. Le Dieu des Juifs n'est pas en trois personnes, mais c'est le Dieu unique de trois personnes; lui-même, sur le mont Horeb, prend soin de dire à Moïse : « Je suis celui qui est, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob[1] »; expression qui, si nous en

1. *Exode,* ch. III, v. 15.

croyons la paraphrase du Juif Philon, veut dire : « Je suis le type de la sagesse acquise, le type de la sagesse naturelle, le type de la sagesse active », c'est-à-dire les trois termes de la sagesse qui mènent à la félicité éternelle, « la pensée, la parole et le fait[1] ». Et les Israélites trouvent l'expression plastique de ces trois termes dans le triangle.

La mythologie grecque divise pareillement le monde en trois parts et sa triade s'appelle Jupiter, Neptune et Pluton. Platon remplace cette triade mythologique par une triade métaphysique. Il partage la nature divine en trois éléments : l'*Intelligence,* la *Matière* et le *Monde,* qui est le produit engendré par l'*Intelligence* fécondant la *Matière,* — proposition qui prend forme et se personnifie, d'une part, dans le chiffre trois, cher non seulement aux poètes mais encore aux dieux[2], et dans le triangle rectangle qui, selon la prétention de Plutarque, devient une figure nuptiale[3] : la perpendiculaire représentant le mâle, la base représentant la femelle, et l'hypoténuse le produit; ce qui est à la fois une explication ingénieuse et une vérité géométrique.

Enfin il n'est pas jusqu'à la Chine qui n'ait pour ce symbole un respect marqué. Ses historiens, à ce qu'on assure, revendiquent même les propriétés du triangle rectangle comme une découverte de leurs ancêtres, transmise par eux à Babylone, où, d'après leur dire, Pythagore l'aurait connue[4].

L'empire du triangle est, au reste, si bien assis que les civi-

1. Philon, *De Vita Mosis,* lib. I et lib. III.

2. Terna tibi hæc primum *triplici* diversa colore
Licia circumdo, *terque* hæc altaria circum
Effigiem duco; numero Deus impare gaudet.
Virgile, *Bucoliques,* Églogue VIII.

3. *Isis et Osiris,* ch. LV.

4. Voir journal de Crelle (Berlin, t. LII) et *Mathematische Betrage* (cités par *l'Explorateur*).

lisations se succèdent sans entamer son pouvoir, et que partout l'Art s'incline pieusement devant lui. C'est le triangle que nous trouvons comme canevas de l'expression du Sublime à chaque époque. C'est lui qui marque, en Égypte, la forme de ces pyramides monstrueuses, effrayantes de grandeur. C'est lui que la Grèce place au fronton du Parthénon. C'est lui que nous découvrons comme forme fondamentale de certains chefs-d'œuvre de Raphaël; et c'est encore lui qui enveloppe dans ses lignes la merveille sculpturale de notre temps, l'ouvrage immortel de Rude.

Dans l'ornementation générale, c'est-à-dire dans l'Art à ses débuts, le triangle n'a pas une importance moindre. Il est la base de toute l'ornementation géométrique, qui est elle-même le point de départ de la décoration imaginée.

Mais ici nous entrons dans des distinctions peut-être un peu subtiles, et il serait bon d'établir des points de repère et une classification raisonnée.

L'ornementation, en effet, peut se diviser en quatre classes, qui ont chacune une origine spéciale, une inspiration particulière, et qui revêtent des caractères parfaitement tranchés.

Ces quatre classes sont :

1° L'ornementation imaginée, qui comprend tous les ornements inventés par l'homme, créés directement par lui, empruntés sur son propre fonds, sans qu'aucun d'eux soit directement inspiré par les productions de la nature. Tels sont tout d'abord le triangle, les méandres, les entrelacs, les grecques, les cannelures, etc., en un mot tous les ornements géométriques;

2° L'ornementation interprétée, qui s'inspire des formes d'un objet naturel, spécifié, connu, et qui les interprète, c'est-à-dire les transforme ou les dénature. Tels sont les vagues, les palmes, les palmettes, les feuilles d'acanthe, les nattes, les animaux héraldiques, etc. ;

3° L'ornementation imitée, qui s'empare de formes, de figures, d'objets empruntés à la nature, et, les reproduisant d'une façon relativement exacte, les fait concourir à la parure ou à l'ornement ;

FIG. 44. — EXEMPLE DE DISPOSITION TRIANGULAIRE OU PYRAMIDALE.
La Sainte Famille de la maison Canigiani, par Raphaël. (Pinacothèque de Munich.)

4° Et enfin l'ornementation mixte, laquelle est formée de la réunion de deux des ornementations précédentes.

Sauf pour la quatrième classe, qui par suite de son caractère éclectique n'a pas d'époque très fixe ni de périodes parfaitement délimitées, et qui marque surtout les temps de transition,

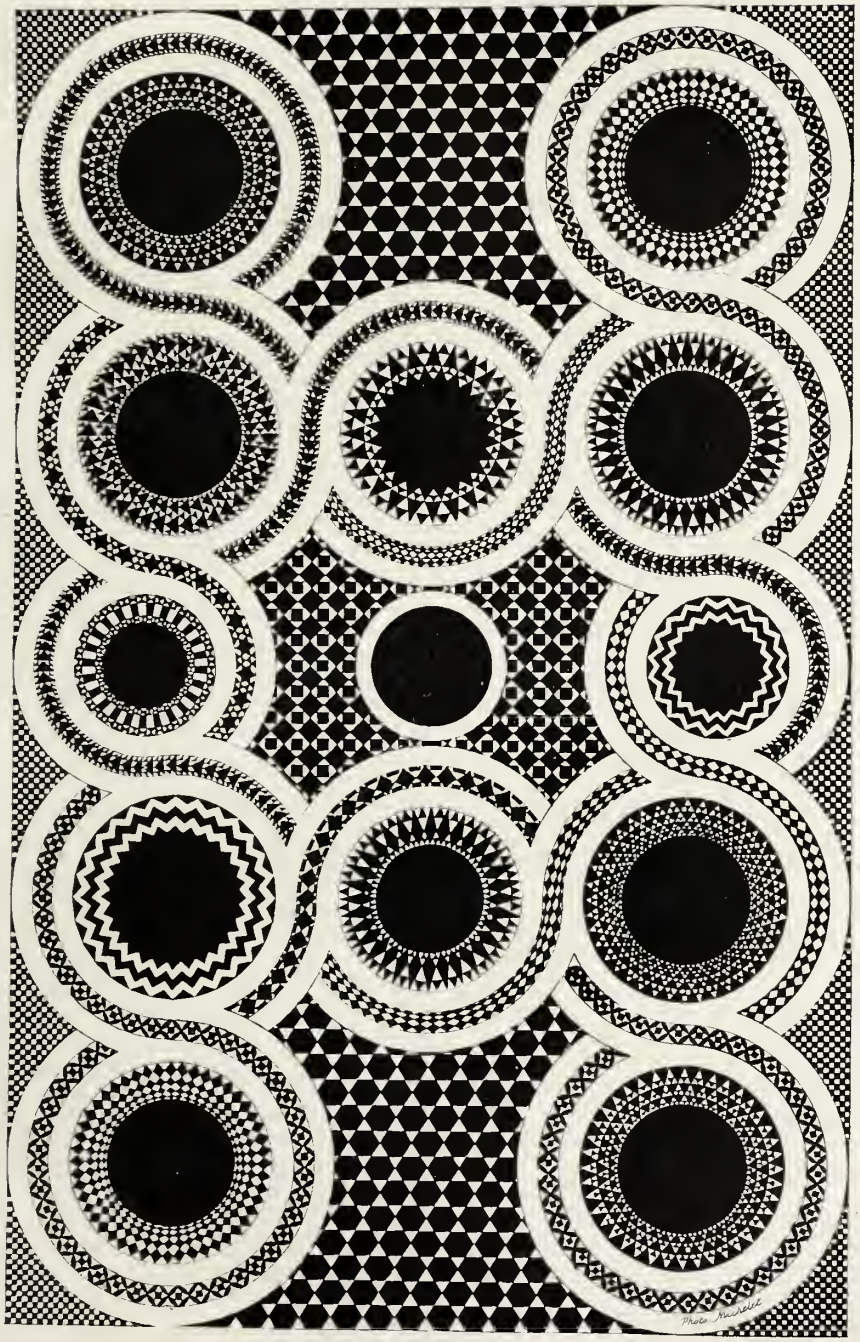


FIG. 45.

EXEMPLE D'ORNEMENTATION GÉOMÉTRIQUE A BASE TRIANGULAIRE

Mosaïque antique

Découverte à Rome dans les fouilles du Palatin.

il est à remarquer que toutes les autres divisions ornementales se succèdent, dans l'ordre que nous venons d'indiquer, avec une ponctualité surprenante.

Invariablement l'homme débute par l'ornementation imaginée, continue par l'ornementation interprétée, et n'arrive qu'en tout dernier lieu à l'ornement imité.

FIG. 46. — EXEMPLE D'ORNEMENTATION IMAGINÉE.
Vase de Théra. — Céramique grecque primitive.
(Collection de M. le baron de Witte.)

Cette marche est si normale, si régulière, qu'on n'a pu encore lui trouver qu'une seule exception. Tous les objets découverts jusqu'à présent et appartenant à l'âge de la pierre, du moment où ils sont décorés, ne portent que des ornements géométriques et même le plus souvent des rudiments d'ornements; « les lignes décoratives, ainsi que le constate sir John Lubbock, en sont ordinairement droites, ou, si elles sont courbes, elles sont alors irrégulières et mal dessinées[1] »; les ornements géométriques, mieux dessinés et plus régu-

FIG. 47. — EXEMPLE D'ORNEMENTATION IMAGINÉE.
Vase primitif d'Ialysos (île de Rhodes). Musée Britannique.

1. John Lubbock, *l'Homme préhistorique*, introduction, p. 15 et 22.

la Barbarie, la phase représentative ou significative, dans laquelle il édifie de ses mains, trace ou modèle une figure, qui est la représentation d'une chose vue, ou crée une image qui, à ses yeux, a un sens, une portée, une signification, et devient pour lui un symbole.

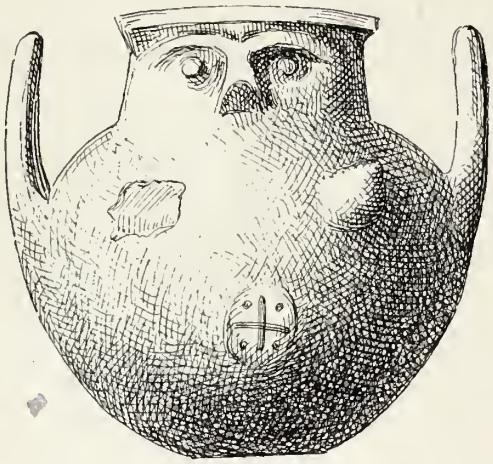


FIG. 53. — VASE GREC PRIMITIF SYMBOLIQUE, A TÊTE DE FEMME.
Provenant des fouilles de M. Schliemann.

FIG. 54. — ROCHER AVEC SCULPTURES PRIMITIVES.
Sur le lac Erié. (Amérique du Nord.)

X

DE LA TROISIÈME PHASE DE LA BARBARIE
DITE
PHASE SIGNIFICATIVE OU SYMBOLIQUE

FIG. 55. — MONUMENT CELTIQUE.
Menhir ou pierre dressée.

La phase significative ou symbolique ne s'affirme point toujours dès ses débuts par la création intégrale d'une œuvre plastique. L'homme, tout d'abord, attribue par sa force imaginative des qualités, une valeur, une apparence, à des créatures ou à des choses qui en sont totalement dépourvues.

Une pierre, un arbre, une montagne deviennent l'objet de son culte. C'est seulement plus tard que, poussé par le besoin de donner à ces premières divinités qu'il s'est créées quelques-uns des

caractères qu'il leur suppose, quelques-unes des qualités qu'il leur attribue, et un peu plus de ressemblance peut-être avec l'idée qu'il s'en fait, il sculptera la pierre, taillera l'arbre et dressera sur la montagne un temple pour abriter son dieu. Avant cela, son imagination suffit à tout et la pierre levée, dressée, couchée, posée à plat, revêt à ses yeux toutes les formes qu'il plaît à son cerveau d'engendrer et tous les attributs dont son esprit halluciné la pare.

Ces premiers bégayements du symbolisme ont un caractère universel. On les rencontre partout à la surface du globe, attestant que l'humanité a été partout la même en ses débuts. En France, nous les comptons par centaines : Wormius a énuméré ceux du Danemark, Rudbek a décrit ceux de la Suède, Janssen et J. de Wal ceux de la Drenthe. Spartmann en a relevé chez les Cafres, Jefferson en Virginie, Barow chez les Hottentots. Ces premiers monuments de l'art humain à son berceau, dolmens, cromlechs[1], menhirs, ou même tumulus, ont eu, aux yeux de leurs constructeurs, une signification fort exacte. Ils ont été les premiers édifices commémoratifs de l'homme. La Bible, à cet égard, est formelle; ses récits ne nous laissent aucun doute.

Après ce songe merveilleux, où lui était apparue la fameuse échelle qui dans la suite devait porter son nom, « Jacob, nous dit-elle, prit la pierre dont il avait fait son chevet et la dressa pour monument[2] ». Au mont Sinaï, Moïse éleva douze piliers pour attester l'union de Dieu avec le peuple d'Israël[3]. Lorsque les Juifs eurent traversé le Jourdain, Josué prit, lui

1. Dolmen dérive, dit-on, de deux mots celtes : *Daul,* table et *Maen,* pierre. Cromlech vient de *Crom,* cercle et de *Lech,* qui signifie également pierre. Menhir a pour origine le mot *Maen,* qui signifie pierre et *Hir,* qui veut dire longue.

2. *Genèse,* XXVIII.

3. *Exode,* XXIV.

aussi, douze pierres et les dressa à Gilgal « et, parlant aux enfants d'Israël, il leur dit : Quand dans l'avenir vos descendants interrogeront leurs pères et leur diront : que signifient ces pierres ? vous leur répondrez : que les eaux du Jourdain se sont écoulées devant l'arche de l'alliance de l'Éternel, etc.[1] ».

Le culte qui s'attachait à ces rudiments d'architecture, le respect qu'ils inspiraient, la crainte superstitieuse qu'ils provoquaient ont longtemps résisté aux émigrations, aux bouleversements, au changement de religion, à la destruction même des peuples qui les avaient édifiés.

Il est à remarquer, en effet, que les plus anciens récits que nous possédions, en dehors de la Bible, parlent de ces menhirs et de ces dolmens comme de monuments d'un autre âge, déjà très vieux, chargés de consacrer le souvenir d'événements oubliés depuis des siècles et perdus dans la nuit des temps. Et il est à remarquer aussi que c'est à peine si, depuis un millier d'années, ces mêmes monuments ont abdiqué, sous nos climats, leur valeur hiératique.

Ainsi quand, aux funérailles de Patrocle, Nestor indique à Antilochus le chemin pour la course des chars : « La route dont je te parle, lui dit-il, est directe et tu ne peux te tromper... De chaque côté s'élèvent deux pierres blanches, placées là pour indiquer le tombeau de quelque héros mort depuis longtemps, ou pour attester la mémoire d'un événement accompli dans les âges écoulés[2]. » Et nous voyons les conciles d'Arles (452) et de Tours (587) s'élever avec force contre « le culte des pierres », qui étaient encore adorées en secret.

Mais le plus curieux, c'est que l'archéologie moderne a cru reconnaître dans la disposition de ces pierres les principes consacrés par la triade de Platon et le triangle de Plutarque[3]. La

1. *Josué*, IV.
2. *Iliade*, XXIII.
3. G. D'Orcet, *De l'Androgyne dans l'art ancien et moderne.*

pierre droite, le menhir, n'est, paraît-il, rien autre chose que la perpendiculaire exprimant l'idée mâle de l'Esprit; la pierre plate placée horizontalement signifie l'idée féminine de la Matière, et, si le triangle ne se complète pas par une hypoténuse, c'est que le produit de ces deux forces primordiales doit être considéré comme infini.

FIG. 56. — IDOLE GRECQUE PRIMITIVE.
Musée du Louvre.

Après avoir longtemps borné ses efforts artistiques à l'édification de ces monuments primitifs, sépultures grandioses ou statues anonymes, l'homme éprouve le besoin de figurer, sur l'objet de son culte, quelques-uns des caractères qu'il lui suppose.

C'est alors que le travail plastique intervient, mais avec quelle rudesse et quelle grossièreté ! « Les arts sont âpres et rudes dans leur principe, écrit Plutarque, et leurs premiers ouvrages sont informes. »

Même chez les peuples qui dans la suite produiront les œuvres les plus merveilleuses, et s'élèveront aux plus sublimes hauteurs, ces premiers essais marquent une barbarie à peine croyable. Non seulement la représentation de l'homme est monstrueuse, mais celle de la Divinité, incarnation, expression visible du Beau et du Bien, est difforme et grossière au delà de tout ce qu'on peut se figurer.

En Grèce même, dans ce pays qui va devenir la terre classique de la Beauté, des morceaux de bois à peine équarris

représentent Hermès; une pierre levée figure le dieu Pan. A Argos, Junon est adorée sous la forme d'une colonne, à Samos, sous celle d'une planche. Cupidon, à Thespies, est figuré par une pierre, et les Dioscures à Sparte par deux poutres qu'unissait une traverse, symbole de leur fraternité. Effrayé de la tournure que prenait la seconde guerre punique, le Sénat fait apporter, de Phrygie à Rome, l'image de Cybèle. C'est sous la forme d'une pierre noire que la bonne déesse était adorée.

Il faudra huit cents ans d'efforts et d'études à la Grèce, pour se débarrasser de ses langes et pour s'élever aux admirables sommets où le cinquième siècle avant notre ère la verra parvenir. Pendant quatre-vingts lustres son apprentissage ne présentera qu'incohérence. Ses idoles mêmes, pendant ce long laps de temps, conserveront leur apparence informe. En elles, la tête seule avec le *polos* qui la coiffe, sera faiblement modelée. Le corps continuera d'être formé d'une simple galette de terre, augmentée de deux appendices latéraux en forme de moignons.

Cette figure rudimentaire persévérera même au delà des temps primitifs, car comme l'enfant, le barbare chérit ses épouvantables fétiches, les vénère, les adore, et par ses préceptes, par ses exemples, transmet son horrible culte à ses enfants. Il leur inspire ses craintes, leur inculque ses superstitions grossières, leur impose son affreuse piété.

Aussi ces épouvantables figurines, devant lesquelles s'humilie la Grèce primitive, vont-elles demeurer, jusque dans des temps civilisés, les divinités domestiques chéries et vénérées du peuple. Le respect antérieur dont on les a entourées leur assignera, aux yeux mêmes des vainqueurs de Marathon, une origine en quelque sorte extra naturelle.

De nos jours encore, ne voyons-nous pas le paysan breton contemporain de Renan, de Darwin et de Littré, ressentir une vénération vague et mal formulée pour les dolmens et les men-

hirs qui se dressent, sombres et farouches, au milieu des landes silencieuses?

Bien mieux, non content d'admirer ces ouvrages informes, toujours comme l'enfant, le barbare les défendra au péril de sa vie. Il leur immolera les ouvrages supérieurs d'une civilisation plus avancée. Si la fortune de la guerre lui permet d'envahir un pays riche, heureux, fertile, embelli par les arts, les lettres et les sciences, loin de s'approprier les merveilles que renferme ce pays, de s'enrichir de ses richesses artistiques, il les gaspillera et les détruira sans pitié.

Pour plaire à ses horribles divinités, il sacrifiera sans remords toutes les magnificences d'une société raffinée, représentant des trésors d'ingéniosité, de soins, d'études et d'habileté acquise. Il anéantira toutes ces œuvres précieuses, qui avaient nécessité tant d'existences pour les produire, tant de siècles pour les grouper. C'est surtout en matière artistique qu'on peut dire :

La loi de l'univers est : Malheur au vaincu !

Cependant l'humanité fait encore un pas en avant. Dès lors le barbare commence à avoir non seulement un art à lui, mais encore une esthétique nationale. Ses productions cessent d'être accidentelles, instinctives ; elles deviennent raisonnées. Il se forge des préceptes, se donne des règles, s'impose un idéal. Cet idéal, toutefois, est encore bien loin d'une perfection même relative.

S'il a appris à ne plus redouter les bêtes féroces, à ne plus craindre l'homme lui-même, le spectacle de la nature continue à le remplir d'une superstitieuse terreur. Comme le remarque fort bien Bagehot, « Il se figure que derrière elle se cachent des puissances qu'il faut satisfaire, apaiser, flatter, et cela bien souvent par une foule de moyens horribles [1]. »

1. *Lois scientifiques du développement des nations*, p. 112.

Enfant par le caractère, avec la force et les passions d'un homme, il a l'humeur cruelle, et le pouvoir de tuer est celui qu'il estime le plus. Mais tout en conservant, comme une précieuse faculté, le besoin de détruire, il a vaincu et tient à affirmer sa victoire en montrant qu'il est fort, qu'il est puissant, qu'il est riche.

Son imagination, qui le domine encore d'une façon absolue,

FIG. 52. — IDOLE MEXICAINE.
Relevée sur le manuscrit aztèque de la bibliothèque vaticane.

lui fait rêver l'infini. Il considère la profusion comme la marque de la richesse et la somptuosité comme signe de la beauté. « L'art a des limites, a dit Reynolds ; l'imagination n'en a point. » De là vient que ces premières manifestations sont si éloignées de l'art véritable et tel que plus tard il le comprendra.

Comme à l'enfant, il faut à ce barbare la réalisation impérieuse de ses fantaisies ; comme l'enfant, il surcharge sa personne et ses dieux d'ornements étranges, extravagants, qui les

rendent informes. Ne sachant rien négliger, il ne veut rien omettre. Voulant être complet, il devient prolixe, et dénature tout ce qu'il décore par l'abus même de la décoration.

Rien ne fait mieux comprendre ces extravagances primitives, que ces idoles mexicaines dont Humboldt nous a tracé un si éloquent portrait :

« Ces premières divinités, enfantées par la cruauté, réunissaient dans leurs attributs, nous dit-il, ce que la nature offre de plus étrange. Le caractère de la figure humaine disparaissait sous le poids des vêtements, du casque à tête d'animaux carnassiers et des serpents entortillant leur corps. Un respect religieux pour les signes faisait que chaque idole avait son type individuel, dont il n'était pas permis de s'écarter. C'est ainsi que le culte perpétuait l'incorrection des formes, et que le peuple s'accoutumait à ces réunions de parties monstrueuses, que l'on disposait cependant d'après des idées systématiques. »

Ce que Humboldt dit des idoles mexicaines, on pourrait le dire de celles de presque tous les autres pays. L'Égypte, l'Inde, l'Assyrie, la Grèce, l'Italie, ont connu ces accouplements monstrueux.

Même lorsque le barbare descend de ces hauteurs hiératiques pour s'occuper de ce qui l'entoure, ces caractères singuliers s'affirment. Lorsqu'il veut reproduire l'effigie de son semblable, ou l'image des choses qui frappent ses regards, son dessin est rudimentaire.

« Dans le principe, écrit un grand peintre qui fut en même temps un grand philosophe [1], le simple talent de dessiner avec quelque ressemblance un objet quelconque fut regardé comme un des plus grands efforts de l'esprit humain. » En outre, comme celui de l'enfant, le dessin du barbare est symbolique et consiste

1. Reynolds, *Sixième discours;* voir *Œuvres complètes du chevalier Josué Reynolds.* Paris, 1806, t. Ier, p. 222.

toujours dans une abstraction. Comme l'enfant, il commence par chercher un contour et le figure par un trait. Double anomalie apparente, qui n'a point encore été expliquée, que je sache, mais qui peut l'être cependant.

L'impression que perçoivent les sens de l'être primitif est, en effet, absolument différente de l'expression que sa main cherche à produire. Ce qui frappe sa vue ce sont uniquement des masses d'ombres et de lumière, ces dernières pour lui se décomposant en couleurs. Si donc, toute œuvre humaine ne débutait par une complication, c'est à la représentation de ces masses lumineuses ou obscures, qu'il devrait appliquer son esprit d'analyse, son attention, son habileté et ses soins. Mais là n'est pas son but. Le dessin, tel qu'il l'invente, n'est pas la reproduction exacte d'une sensation perçue. C'est une transcription sensorielle chargée de faire connaître à un sens l'impression ressentie par un autre sens. Ce à quoi l'homme primitif et l'enfant, dans leurs premiers dessins, visent d'une façon inconsciente, c'est à rendre sensible à l'œil la sensation du toucher. De là vient qu'au lieu de chercher les masses, ils cherchent des surfaces, et que pour exprimer des formes, ils dessinent un contour.

FIG. 57. — ŒUVRE D'ART INDIENNE.
Gravée sur un rocher à Esopen. (État de New-York.)

Par l'hiéroglyphe, qui est sa première écriture, le barbare exprime une transcription de même nature. Il rend sensible à la

vue des sons qui ne relèvent que de l'ouïe ou des idées abstraites, qui n'ont rien à démêler avec ses regards.

Et la preuve de cette double transcription nous apparaît dans son œuvre même. Comme l'enfant, l'artiste primitif commence toujours par dessiner un profil; comme lui, il sépare les deux jambes et les juxtapose; comme lui, il figure les deux bras et indique tous les doigts. Comme lui, en un mot, il nous fait voir des objets que l'œil ne peut apercevoir en même temps, mais qui sont saisissables au toucher. De même quand il dessine une maison, un bâtiment, un cube, il s'arrange de façon à nous en faire sentir l'épaisseur.

FIG. 58. — PIERRE TUMULAIRE
Dans l'église de Villedieu. (Auvergne).

Dans ses dessins, ses deux préoccupations dominantes sont, comme chez l'enfant, le mouvement et l'expression. Quant à la beauté, il n'en a qu'un souci relatif, n'en ayant point encore formulé les règles.

Toujours, comme l'enfant, il développe la tête aux dépens du corps et l'œil aux dépens de la tête, et ce manquement aux proportions normales est (fait très curieux) en rapport direct avec son état de civilisation. C'est l'estampille de son développement, la formule qui sert de contrôle à la valeur artistique de son temps. Car cette dérogation à des proportions formelles est absolument indépendante de sa volonté. Il la subit malgré lui.

Même lorsqu'il reprend une œuvre commencée par une race

supérieure, il ne se laisse pas convaincre par l'exemple qu'il a sous les yeux. Le manque d'équilibre persiste sans que le disparate produit l'émeuve, le déroute ou le trouble. Les longues et hiératiques mosaïques de Saint-Marc ne parviennent point à éclairer le barbare sculpteur qui fouille les colonnes du maître-autel, et les hydrocéphales qu'enfante son ciseau primitif jurent avec les maigres figures de la voûte.

FIG. 59. — FIGURE DE SOLDAT relevée à Rome sur les murs du Palatin.

Ajoutez que ce manque d'équilibre se proportionne et se gradue. A mesure que, dans son éclosion artistique, la race approche de la perfection, les proportions se rapprochent de la nature; à mesure qu'elle s'en éloigne, les proportions s'en éloignent également et les « parties expressives » se développent aux dépens des autres. Les diverses métopes du temple de Sélinonte ne présentent pas, entre elles, cinquante ans d'intervalle, et marquent une de ces curieuses transformations. A peine la grandeur romaine a-t-elle commencé à décliner que la décadence s'affirme, dans les bas-reliefs, par un développement très sensible de la tête et de l'œil. Les premiers sarcophages chrétiens sont, sous ce rapport, on ne peut plus instructifs. Au VIe siècle, les figures humaines ne comptent plus que cinq lon-

FIG. 60.

GUERRIER.

Dessin du XIVe siècle, relevé sur un manuscrit latin *Cl : V, Cod :* CXVIII. A la bibliothèque Marciana, à Venise.

FIG. 61.

CHEVALIER

Armé de toutes pièces, relevé sur le manuscrit *Cl:* V, *Cod:* CXVIII de la bibliothèque Marciana, à Venise.

gueurs de tête dans la longueur de leur corps[1]. Les dessins mexicains en donnent trois à quatre; les plus belles sculptures

FIG. 62. — TEMPLE DE SÉLINONTE, MÉTOPE ARCHAÏQUE.
Musée de Palerme.

ninivites de six à six et demi; les figures d'hommes du Parthénon en comptent huit.

1. Témoin le *diptyque du consul Anastase,* ivoire byzantin de l'an 517, conservé à la Bibliothèque nationale. Ces proportions persistent jusqu'au xe siècle. La figure centrale du Sauveur, dans les bas-reliefs réunis sur la couverture du *Sacramentaire* de Metz, compte cinq longueurs et demie, les autres cinq environ.

Un jour viendra, sans doute, où des matériaux plus nombreux et plus savamment coordonnés permettront, à la simple vue d'un bas-relief, d'une statue, d'une figure, d'un dessin,

FIG. 63. — TEMPLE DE SÉLINONTE, MÉTOPE DE L'ÉPOQUE ÉGINÉTIQUE.
Musée de Palerme.

de déterminer, par la comparaison, la période de l'évolution à laquelle était parvenu le peuple qui l'a produit. A ce moment, ces études, nouvelles aujourd'hui et dont nous posons les premières bases, s'appuieront sur des observations contingentes qui leur apporteront une force considérable. Les analogies entre la

jeunesse des peuples et celle des hommes en seront rendues encore plus évidentes.

Déjà, dans l'ordre littéraire, ces constatations ont eu lieu et viennent fournir leur appoint à nos observations.

Semblable au jeune enfant, le barbare aime les longs récits, il adore les histoires mouvementées, tourmentées, compliquées et sinistres. Il recherche les légendes où le surnaturel tient une place excessive; et c'est de ces récits, adroitement développés, que naissent ses traditions, ses superstitions et son culte. Donc, pour nous résumer, pareil à l'enfant, le barbare aime l'étrange, le fantastique, le brillant; il est destructeur, méchant et cruel; son art offre avec celui de l'enfant des analogies frappantes et un but identique; et cette suite de similitudes vient confirmer cette vérité désormais acquise, que la barbarie est la véritable enfance des peuples.

FIG. 64. — NINEZ DE GUSMAN PARTANT POUR LA CONQUÊTE DE XALISCO.

Dessin provenant du manuscrit aztèque : *Codex Telleriano Remensis*, à la Bibliothèque nationale.

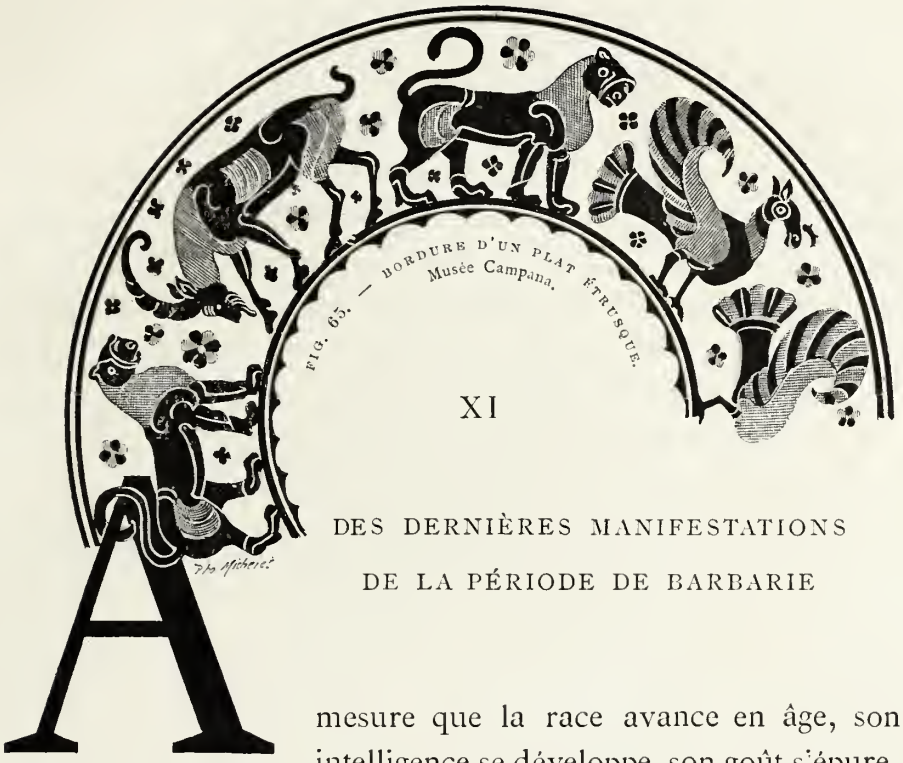


FIG. 65. — BORDURE D'UN PLAT ÉTRUSQUE. Musée Campana.

XI

DES DERNIÈRES MANIFESTATIONS DE LA PÉRIODE DE BARBARIE

A mesure que la race avance en âge, son intelligence se développe, son goût s'épure, son sentiment artistique grandit. Insensiblement elle prend en toutes choses, le sens de la mesure, et, sous l'effort des siècles, ses barbares instincts font place aux coutumes plus douces qu'impose la civilisation.

Cette transformation est hâtée, le plus souvent, par une initiation latente, dissimulée, inconsciente. Sur les temples réduits en cendre on a élevé des autels pour de nouveaux dieux. On a impitoyablement brûlé les livres, dont la langue méconnue ne parlait plus ni à l'esprit ni au cœur. On a brisé les statues, qui semblaient être les emblêmes d'une puissance renversée, ou rappelaient au vainqueur les traits du vaincu.

Mais toutes ces destructions n'ont point été si bien raisonnées, ni si méthodiquement conçues, si soigneusement exécutées surtout, qu'il ne soit demeuré quelques lambeaux du culte mutilé, de la langue condamnée ou de l'art proscrit. Ce sont ces lambeaux de la civilisation disparue qui vont former les chaî-

nons indispensables pour rattacher le passé au présent et préparer l'avenir.

Ces chefs-d'œuvre ont d'abord passé inaperçus. Puis quelques esprits d'élite commencent à les remarquer, à en sentir les beautés supérieures, et leur vue journalière produit sur l'esprit du vainqueur une impression salutaire. Peu à peu, il s'accoutume ainsi à admirer ce que, la veille encore, il foulait à ses pieds, ce qu'il écrasait brutalement sous son dédaigneux talon.

Parfois l'initiation ne jaillit point du sol même où l'homme vit et se meut. Elle lui vient du dehors. Les premières figures imitées, que tracèrent les coroplastes hellènes sur leurs vases d'argile, sont des lions et des tigres passants qu'ils n'avaient jamais vus, mais dont l'image décorative leur était transmise par les tissus phéniciens ou assyriens. Ce sont ces mêmes animaux qu'on retrouve, à l'origine, sur les poteries étrusques.

De quelque façon qu'elle se produise, toutefois, cette perception nouvelle intéresse l'esprit du barbare, développe son goût, affine ses sens et l'excite à l'étude. Il commence à sentir que ces choses qu'il a si longtemps méprisées, et dont la portée lui échappait, renferment un monde de jouissances qui lui étaient inconnues, de plaisirs élevés qu'il ne soupçonnait même pas.

Ces joies ignorées le préoccupent désormais. Il aspire à en pénétrer le doux mystère, et s'assimile ainsi, insensiblement et sans y prendre garde, les pensées de ceux qu'il considère encore comme des vaincus ou comme des étrangers, c'est-à-dire comme des êtres inférieurs. A mesure que cet art nouveau le pénètre, il s'humanise, il s'améliore, il devient plus civilisé.

Cette initiation toutefois est lente; elle ne procède que par petites étapes, progressivement. Comme le remarque fort bien un philosophe[1] : « L'être le plus élevé n'est pas et ne peut pas être un

1. *Lois scientifiques du développement des nations,* déjà cité, p. 158.

modèle pour l'être inférieur. Celui-ci ne pourrait d'ailleurs se modeler sur lui s'il le voulait, et ne le voudrait pas s'il le pouvait. »

Deux races peuvent vivre pendant des siècles côte à côte, se voyant chaque jour et chaque jour échangeant des pensées superficielles, sans que le sentiment esthétique de l'une ou de l'autre se trouve sensiblement modifié par ce contact. La preuve nous en est fournie par l'Inde, où nous voyons des peuples mêlés par la politique, mais séparés dans leur être intellectuel et moral, divisés par une ère tout entière de civilisation, n'avoir qu'une influence bien faible les uns sur les autres, et conserver tous leurs caractères nets et tranchés.

Sous nos yeux même, chaque jour, ce fait se produit, cette distance se révèle. Un paysan, qui vient dans une grande ville acheter des bijoux, ne choisira point ceux qui sont d'un goût pur et châtié. Il n'en voudra que de conformes à ceux qu'il voit dans son village, des bijoux de paysan, en un mot, dussent-ils être d'un prix plus élevé et d'une acquisition moins facile. Dans les villes, avec moins d'évidence peut-être, mais avec des nuances encore très marquées, le goût se modifie d'un quartier à l'autre et, en dépit des exemples journaliers, les préférences premières demeurent et persistent.

Ainsi donc ce n'est pas par bonds ni par secousses, mais peu à peu, à petits pas, que l'initiation se produit. L'homme, amené à ce point de transition, n'a point du reste complètement dépouillé ses besoins primitifs et ses premiers instincts. Il se sent encore attiré par la violence; l'inconnu le séduit; il aime l'invraisemblable. Les exercices du corps, ceux qui développent la force et l'adresse, sont ses passe-temps favoris. Il adore la guerre et à son défaut la chasse, qui en est l'image, flatte ses bouillantes passions et entretient son impétueuse ardeur. Le métier des armes est le seul qui lui semble noble et digne. Il est aventureux, entreprenant, audacieux, et plus une chose pré-

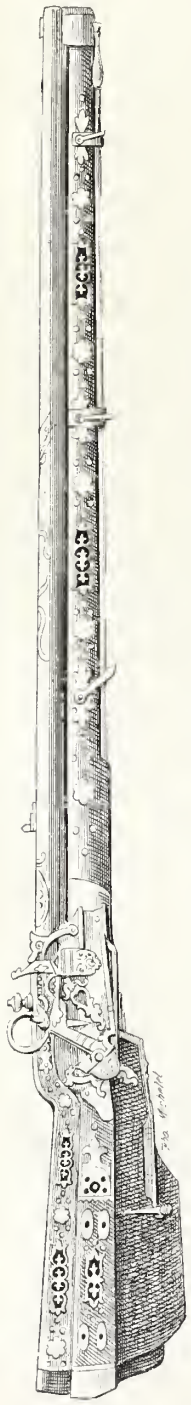


FIG. 66.
ARQUEBUSE DU TSAR ALEXIS

sente d'impossibilités pour être menée à bonne fin, plus elle le captive.

Le sentiment de la force, qui lui impose, a une influence évidente sur ses productions artistiques. Il se laisse séduire par « ce style d'apparat qui frappe à première vue, et captive l'œil sans satisfaire le jugement[1]. » Il est dominé par ce besoin de faire grand, qui devient excessif dès qu'on en a goûté[2]. En outre, il n'a pas renoncé à son goût pour la parure, à ses besoins décoratifs. Sur ses armes, sur ses harnais, sur ses habits, il plaque des ornements superbes, il brode des entrelacs magnifiques. Son architecture se couvre d'une luxuriante végétation, d'une ornementation tourmentée et pleine de richesse. La figure humaine n'y joue toutefois qu'un rôle accessoire, secondaire, insignifiant. Et c'est un fait excessivement remarquable que moins cette figure est correcte, plus l'ornementation est riche, gracieuse, prodigue de ses motifs, inventive et féconde.

Dans ces périodes de transition, l'artiste, peintre, sculpteur, graveur, ciseleur ou brodeur, arrive à exceller dans la production de l'ornement inventé, c'est-à-dire créé par lui, imaginé, qu'il n'a jamais vu. Il combine, avec une étonnante profusion, une suprême élégance et une magnificence inouïe, une décoration gracieuse, svelte, délicate, forte avec cela, et parfois s'arrête brusquement à la forme humaine, n'osant

1. Reynolds.
2. *Lettres d'Eugène Delacroix*, p. 141.

LE COMBAT DES VERTUS ET DES VICES

TAPISSERIE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

(A M. le baron Erlanger.)

pas, comme dans les arts hébraïques, sarrazins et musulmans s'affranchir de l'étreinte d'un dogme étroit ou mesquin, ou n'hésitant pas, comme dans l'art russe primitif, à mélanger à

FIG. 67. — COURONNE, DITE BONNET DE KASAN.
(Antiquités de l'empire de Russie.)

des ornements féeriques, des figures d'animaux ou bien d'hommes dignes d'un enfant à ses débuts[1].

La littérature, suivant la même marche, présente les

1. Voir *Antiquités de l'empire de Russie,* et notamment la couronne dite bonnet de Kasan (2e vol., n° 3), merveille d'ornementation inventionnelle avec ses trente-six cartouches en or ciselé et niellé, dont pas un ne répète le dessin de l'autre. Voir également (3e vol.) l'arquebuse du tsar Alexis Mikhaïlowitch (voir page 112) (1654), le grand carrosse de gala (fig. 133), qui, à côté de dessins d'ornement incomparables d'élégance et de finesse, montrent des peintures ou des incrustations absolument enfantines.

mêmes caractères. Elle devient mieux réglée, plus correcte, plus assise et commence à se vêtir de riches arabesques ; mais son expression demeure indécise.

C'est un moule plus régulier où l'imagination essaye de couler ses pensées ; mais celles-ci sont encore vagabondes et elles aiment leur vagabondage. Ce qu'elles demandent, c'est moins une forme lucide, qui les exprime et les condense, qu'une fantaisie qui les pare avec magnificence et les habille pompeusement. Ce sont des folles qu'on laisse courir pourvu qu'elles soient riches et bien vêtues.

Un pas en avant et le peuple, la nation, la race qui nous occupe va entrer dans l'âge de production, dans la période de grandeur. Malheureusement, bien des peuples, bien des nations ne franchissent pas ces colonnes d'Hercule, et s'arrêtent brusquement à ce point de leur développement. Cette dernière étape, ce pas suprême, combien ne l'ont pas fait !

Pour ceux-là, leur histoire est finie. Il n'y a plus qu'à tourner la page, qu'à laisser tomber un voile sur leurs destinées. Ils arrivent à la décadence sans avoir connu l'expression sublime de l'Art, et si l'on doit convenir qu'ils ont traversé une époque de grandeur, cette expression est uniquement relative à leur propre existence. Cela signifie simplement que cette période a été supérieure à leur commencement et à leur fin.

Ils sont, dans l'histoire générale de l'humanité, ce que sont dans la vie d'un peuple ces artistes de troisième ordre qui, chargés de distraire les esprits mal cultivés, se tiennent volontairement en retard de plusieurs générations, pour pouvoir être à la hauteur des intelligences tardives.

FIG. 68. — LA VICTOIRE.
Allégorie par Jacquet dit Grenoble (Musée du Louvre).

XII

DE LA SECONDE PÉRIODE DE L'EXISTENCE DES PEUPLES

DITE

PÉRIODE DE PRODUCTION OU DE GRANDEUR

FIG. 69. — VASE ANTIQUE.
Musée du Louvre.

POUR la plupart des nations, des peuples et des races qui franchissent ce Rubicon magnifique, c'est généralement par la révélation des beautés du corps humain que s'effectue la transformation esthétique, qui doit amener l'ère de production ou de grandeur.

Jusque-là, on s'était contenté d'orner, de décorer, d'enjoliver, de parer, d'embellir ; maintenant (et c'est en cela que consiste l'évolution), on va combiner des formes si belles qu'elles pourront se passer de parures, si parfaites qu'elles n'auront pas besoin d'ornement.

On ornait la construction, on va désormais construire l'ornementation.

La merveilleuse symétrie qui règne dans le corps humain apporte dans les arts le sentiment de l'ordre et de l'équilibre. Le fonctionnement de ses membres et de ses organes dévoile le mystère de la vie. Ses proportions harmonieuses et logiques donnent à l'homme la notion des règles, et, transportées dans tous les arts, produisent cette élégance, cette correction, cette suavité de la forme, cet équilibre qui constituent les caractères supérieurs du Beau.

Sous l'empire de ces préoccupations supérieures, cette période bénie se montre abondante en chefs-d'œuvre de toute sorte. Les talents naissent de tous côtés ; de toutes parts les génies affluent. Les grands ouvrages semblent jaillir naturellement du sol, et, même dans les genres qui paraissent antipathiques à la race, l'effort suprême a lieu. Une ère glorieuse, magnifique, superbe, s'ouvre alors. Il semble qu'un réveil universel se produise, et qu'au lendemain d'une nuit de plusieurs siècles le peuple favorisé se trouve transporté au milieu de clartés sublimes, qui le pénètrent et l'inspirent.

Cette merveilleuse Nature, qu'il considérait d'un œil distrait et indifférent, voilà qu'il est pris pour elle d'un amour indicible. Cette civilisation, qu'il a détruite jadis et dont hier il ne faisait aucun cas, il la retrouve avec le prestige qu'ont toujours les ruines, prestige qui les fait estimer plus grandes, plus belles, plus imposantes surtout. Les vases qu'il brisait avec joie, les statues qu'il foulait aux pieds, les monuments dont il empruntait les matériaux pour édifier ses châteaux ou pour bâtir ses chaumières, il les admire maintenant, il les respecte, il les vénère. Ces livres merveilleux, qu'il regardait comme une invention diabolique et qu'il brûlait avec un malin plaisir, il les dévore, les traduit, les commente. Il verse des larmes amères

sur les trésors détruits par ses pères, et cloue le nom des iconoclastes à un infâme pilori.

Par un retour à la fois violent et logique, l'admiration dont il se prend pour ces chefs-d'œuvre est d'autant plus vive

FIG. 70. — BUSTE DE GUERRIER.
Dessin de Léonard de Vinci. (Collection de M. Malcolm.)

et plus grande qu'il les avait davantage méprisés. Il voudrait pouvoir ressusciter le passé et le faire revivre.

Mais l'imagination est là qui veille et prétend qu'on l'écoute. Elle ne permet pas qu'on s'abandonne tout entier à ce charme

nouveau. Elle est encore trop jeune, trop ardente, trop séduisante surtout, pour qu'on dédaigne absolument ses conseils et pour qu'on méprise ses ordres. Aussi, sous son effort, les tendances nouvelles se plient aux volontés de la race et répondent aux besoins du moment. Bientôt de ces deux éléments précieux, le génie ancien et la pensée moderne, émerge un art nouveau, complet, vigoureux, productif, — art qui résume dans une douce harmonie les aspirations de l'époque et les caractères de la race, et qui, vivant de sa propre existence, n'est ni un reflet du passé ni la résurrection d'un monde qui n'a plus sa raison d'être.

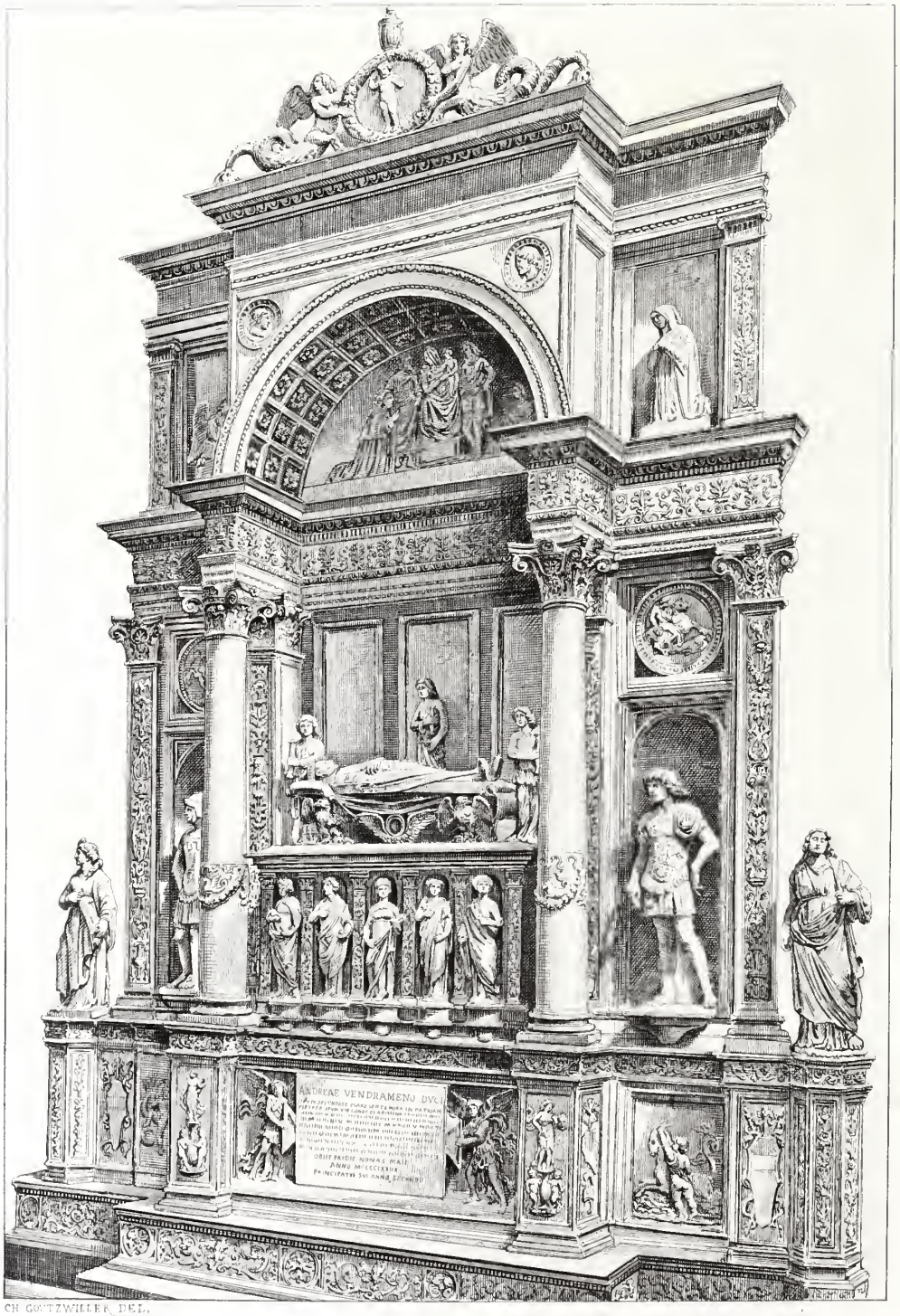
Cette évolution, cette renaissance, dont nous venons d'indiquer rapidement les superbes caractères et les préoccupations magistrales, ne s'opère pas toutefois d'un seul trait. Une semblable transformation ne saurait être l'affaire d'un instant. Elle traverse une série de phases successives, dont chacune prépare celle qui va lui succéder. Pour ne citer qu'un exemple, il fallut à la renaissance italienne presqu'un siècle, c'est-à-dire trois générations complètes, pour arriver à son apogée.

Pendant la première période, les peintres que Vasari nous désigne comme s'étant le plus particulièrement inspirés des anciens modèles, Ghirlandajo, Botticelli, Filippino Lippi, n'empruntèrent à l'antiquité que les parties accessoires de leurs œuvres. L'imitation des ornements antiques, trophées, médaillons, arabesques, méandres est évidente, indiscutable ; mais, pour la figure humaine, ils puisent dans leur propre fonds et demeurent eux-mêmes.

Dans la génération qui suit, à Florence aussi bien qu'à Pérouse, cette distinction persiste. Alors même que peintres et sculpteurs retracent quelque scène mythologique, quelque aventure antique inspirée par l'histoire de Rome, de Sparte ou d'Athènes, leur sève personnelle domine et les réminiscences ne

FIG. 71. — LA VIERGE.

Dessin à la plume de Raphaël pour son tableau : *La belle Jardinière*



CH. GOETZWILLER DEL.

TOMBEAU DU DOGE ANDRÉ VENDRAMIN

(Venise)

Dujardin

Imp. A. Quantin

sont qu'accidentelles et secondaires. C'est seulement après une longue station à Rome, et presqu'au déclin de sa trop courte carrière, que Raphaël, d'abord admirateur des *Quattrocentistes,* sectateur du Pérugin et de Francia, introduit dans ses compositions des figures empruntées tout d'une pièce à l'antiquité.

Ne nous plaignons pas de ces retards. C'est à cette sève personnelle qu'est dû le grand charme des œuvres originales; c'est là qu'est la saveur des maîtres vraiment grands. Comparez les ouvrages de Léonard et les premiers tableaux de Raphaël à ceux de leurs caudataires. Plus tard, quand sous le savant crayon d'un Timoteo Viti ou d'un Perino del Vaga l'art aura, grâce à la connaissance approfondie de l'antiquité, conquis son absolue correction, il lui manquera cette saveur, ce charme qui nous émeuvent si fort, et son caractère personnel s'effacera devant une magistrale banalité [1].

Mais avant ce premier affaissement, que de rêves merveilleux ont été réalisés! La victoire définitive de la forme a assuré l'empire de la Beauté. Le Symbole est vaincu. C'est le Type qui règne, — le Type résumant en lui les conditions de force, de symétrie, d'équilibre, d'ordre et de proportions, aussi parfaites que l'œil les peut concevoir, — le Type, créé par le génie de la race et consacré par l'artiste assez audacieux pour résumer la nature, pour la corriger, l'embellir et la rendre en apparence plus parfaite, par des proportions ou des détails que plus tard les anatomistes sévères qualifieront de difformités [2].

L'artiste en effet, dans ces grandes époques, est encore créateur; il ne croit pas son rôle réduit à la mission de copiste. Semblable à ces abeilles dont parle Montaigne, et qui « pillotent de çà de là les fleurs dont elles font après le miel, qui est tout leur

1. Voir Vasari. Voir également Lanzi, *Storia pittorica della Italia,* et E. Müntz, *Raphaël, sa vie, ses œuvres, son temps,* p. 136-138.

2. Voir Dumont, *Théorie scientifique de la sensibilité,* p. 40.

et n'est plus thyn ni marjolaine », il sait transformer tout ce qu'il

FIG. 72. — SAINT JEAN-BAPTISTE.
Dessin de Domenico Campagnola. (Collection de M. Galichon.)

touche, idéaliser les spectacles qui l'entourent. Il n'a point oublié

en outre que l'Art est une merveilleuse fiction, un superbe langage, et il n'hésite point, pour se mieux faire comprendre, à appeler à son secours l'allégorie, les attributs et les emblèmes, c'est-à-dire l'hiéroglyphe, premier langage de l'Art à son berceau.

FIG. 73 — LA FORCE.
Bas-relief en pierre par Germain Pilon.
(Musée du Louvre.)

Sous son pinceau ou sous son ébauchoir, la massue, la colonne, l'ancre, la croix, les balances et le glaive, véritables hiéroglyphes, vont devenir autant de symboles éloquents, qui lui permettront de nous montrer la Force et la Foi, l'Espérance et la Justice, sans qu'il ait à diminuer en rien la beauté plastique des personnages enfantés par son esprit.

C'est ainsi que les règles du Beau, dont on vient de retrouver les formules, appliquées par l'imagination qui est encore dans toute sa puissance créatice, dans toute sa vigueur, donnent l'être et la vie à cette majestueuse époque artistique que les fortes nations inscrivent, avec un juste orgueil, au fronton de leur histoire. Époque glorieuse entre toutes; époque surtout féconde et généreuse, où la race tout entière se trouve associée au triomphe de l'Art. Car comme le dit si bien Diderot : « Lorsque ces grandes éclosions se produisent, alors le goût des beaux-arts devient général dans une nation, et l'œil du

peuple se conforme à celui du grand artiste[1] ». Temps heureux, où le Public a acquis ce que Philostrate appelait « l'esprit des yeux », ce que Cicéron qualifiait « les yeux instruits »; où il sait voir, où il sait juger, c'est-à-dire où il raisonne!

Époque glorieuse, je le répète, que celle où l'on peut dire de pareilles choses de l'ensemble d'un peuple; époque généreuse qui fait voir à l'humanité les efforts dont la nation est capable; mais époque toujours trop courte, car, comme durée aussi bien que comme perfection, elle se proportionne à la vigueur, à l'énergie, à l'intelligence, à la résistance de la race, c'est-à-dire à des qualités forcément limitées.

1. Salon de l'année 1767.

FIG. 71. — LA JUSTICE.
Médaille allégorique par Guillaume Dupré.

FIG. 75. — FRISE DU PARTHÉNON.

XIII

DE LA TROISIÈME PÉRIODE DE L'EXISTENCE DES PEUPLES

DITE

PÉRIODE DE RÉFLEXION OU DÉCADENCE

FIG. 76. — ÉMAIL DE LIMOGES.
Musée de Cluny (n° 1043) XVIe siècle.

INSI l'homme, c'est-à-dire la nation, le peuple, la race, a accompli la plus belle phase de son évolution. A mesure que le temps a marché, le goût s'est développé, l'intelligence a gagné du terrain; et, pendant que les influences physiques voyaient diminuer leur empire, l'esprit créateur, animant la matière, a étendu partout sa féconde domination. L'harmonie s'est faite. L'Art a substitué au contraste qui brusque les sensations la gradation qui les apaise, et, grâce à la pureté, à l'élégance, à la noblesse de la forme, le génie humain sait désormais produire de grands effets avec des moyens restreints, alors

qu'autrefois il lui fallait des efforts immenses pour n'arriver qu'à des résultats limités.

En même temps, il s'est débarrassé de ces complications et de ces entraves volontaires qui, dans le principe, lui avaient semblé les conditions essentielles du Beau. La régularité absolue, l'implacable symétrie, l'inévitable alternance, ces bases indispensables, ces points de départ forcés de l'ornementation géométrique, qui avaient coutume de s'imposer à lui et de peser sur ses œuvres, ne sont plus à ses yeux que d'ingénieux auxiliaires qu'il appelle à son secours, et non plus des règles étroites dans lesquelles il s'enferme, une obligation supérieure, fatale, dont il n'ose s'affranchir.

Désormais, tout dans ses œuvres se rapproche de la simplicité, de cette unité que, suivant une spirituelle et profonde remarque de M. Renan[1], on doit bien se garder de placer à l'origine des choses, mais qu'il faut au contraire toujours envisager comme le résultat lent et tardif d'une civilisation à son apogée. Et en s'unifiant, en se simplifiant, l'Art a encore grandi, car l'unité est le principe le plus efficace de la grandeur.

Mais la période généreuse va bientôt prendre fin. Elle a eu son point culminant. De vastes génies ont illuminé ses sommets, éclairant l'humanité des rayons de leur gloire, et déjà la décadence commence à se faire sentir.

La grande époque a puisé sur son propre fonds. Elle a mêlé dans une juste proportion les règles acquises, les principes admis, l'inspiration personnelle et le culte de la nature. C'est dans cette heureuse combinaison d'éléments précieux qu'elle a trouvé sa puissante originalité. Mettant en chacune de ses œuvres une parcelle d'elle-même, elle leur a communiqué à toutes un charme inexprimable. Atténuant ou exagérant ses

1. *L'origine du langage*, p. 181.

modèles, simplifiant les caractères individuels qui auraient pu diminuer cette sérénité typique dont elle a fait son idéal, elle a mis en relief les beautés, elle a dissimulé les défauts, et ses productions ont été jugées si parfaites, que la génération suivante, les trouvant supérieures aux divins modèles, va les prendre pour exemple et dédaigner la nature qui les a inspirées.

Ce sera là sa grande faute, en même temps que la cause terminale de cette grande et majestueuse évolution. Les types du Beau se classeront en effet. On n'en pourra plus sortir, et l'artiste sera forcé, par cette étroite interprétation des règles, par cette subordination à un idéal qui n'est plus celui de son temps, et qu'il n'aperçoit qu'à travers l'intelligence de ceux qui l'ont exprimé avant lui, d'exiler l'imagination, de dédaigner la véritable observation, de répudier la fantaisie, en un mot, d'immoler sa propre originalité. Dès lors, la science va se substituer à l'émotion. On ne créera plus, on copiera; on saura draper des formes, mais non plus enfermer en elles un cœur qui bat, un souffle qui anime.

Rien n'est à la fois douloureux et triste comme cette dégénérescence presque subite. Il faut entendre les artistes eux-mêmes expliquer cette transformation et gémir sur ses conséquences. « La décadence, écrit Millet[1], commence dès qu'on a pu croire que l'Art, que pourtant la Nature a formé, est le but suprême. On se propose alors tel artiste pour modèle et pour but, sans songer que lui il avait eu ses regards sur des choses infinies. » Reynolds, avant Millet, avait encore parlé en termes plus sévères de ces déserteurs de la bonne cause, de ces idéalistes de seconde main : « Leurs dessins, nous dit-il, ressemblent aux modèles par les attitudes. Mais ils en altèrent les formes par des idées vagues et incertaines qu'ils ont conçues de la Beauté,

1. Paul Mantz, *Millet*, etc., documents, p. 393.

en traçant des contours plutôt d'après ce qu'ils s'imaginent que la figure devrait être que d'après ce qu'ils la voient en effet[1]. »

La querelle a, du reste, vingt siècles d'existence. Trois cent cinquante ans avant notre ère, Lysippe l'avait déjà soulevée. On connaît son fameux entretien avec Eupompe. Comme on lui demandait le nom du maître ancien dont il aimait à s'inspirer : « C'est la nature, dit-il, qu'il faut imiter et non pas un artiste. — *Naturam ipsam imitandam esse, non artificem*[2]. » — Grande et noble parole, qui pourtant ne dessilla point tous les yeux, et ne trancha pas la question d'une manière définitive, puisque nous avons vu, presque de nos jours, le problème posé de nouveau par l'Institut de France, et vivement discuté par des hommes d'une indiscutable valeur et d'un incomparable talent[3].

Et cependant, c'est évidemment cette imitation des maîtres qui, en devenant le grand objectif des artistes de la décadence, se transforme, par cela même, en un écueil où l'Art ne tardera pas à se briser; car l'admiration qu'ils professent pour leurs devanciers fait rechercher aux artistes l'admiration de ceux qui les entourent, et dès lors ils se soucient beaucoup moins d'émouvoir le cœur que de frapper les yeux.

Dans les époques vraiment grandes et fécondes, on s'est avant tout occupé de produire. On a fait et on a bien fait, sans trop se tourmenter de savoir pourquoi l'on faisait ainsi. Il semblait alors qu'une sorte de souffle initiateur tînt lieu de prépara-

1. Reynolds, *loc. cit.*, p. 90.

2. Pline, XXXIV, 8.

3. En 1803 et 1804, l'Institut ouvrit un concours sur la question suivante : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? » L'auteur couronné, Émeric David, soutint l'opinion que l'étude assidue de la beauté naturelle avait seule conduit l'art antique à la perfection. (Voir : *Recherches sur l'art statuaire*, Paris, 1805.) M. Quatremère de Quincy combattit la doctrine du lauréat et défendit la cause du Beau idéal. (Voir : *Essais sur l'idéal dans ses applications pratiques.*) Cette théorie du Beau idéal et absolu fut dans la suite reprise et admise par M. Cousin. (Voir : *Du Vrai, du Beau, du Bien.*)

tion et d'éducation technique. En quelques mois, un peintre devenait sculpteur; un sculpteur, architecte, ingénieur, mathématicien. A peine cette flamme généreuse s'est-elle éteinte, à peine la puissance productrice s'est-elle évanouie, que subitement les artistes se spécialisent. La critique apparaît alors; on s'attarde à chercher les raisons, les motifs et les causes. Au lieu de produire, on s'applique à découvrir les proportions et les règles qui ont amené la production artistique à son point de perfection.

C'est, en effet, une particularité très curieuse, que presque tous les critiques qui se sont mêlés de légiférer sur l'Art, même les plus éminents, appartiennent à une époque de décadence marquée. Depuis Vitruve, Pline, Philostrate et jusqu'à Vasari, Baldinucci, Gérard de Lairesse, Diderot, Algarotti, Winckelmann, Lanzi, Bartsch, Smith, Émeric David et Quatremère de Quincy, presque tous ils marquent des déclins, et, malgré leur science, malgré leur dialectique, ils se sont trouvés inhabiles à rappeler la sève fugitive. En pouvait-il être autrement? — Assurément non. — Les règles retrouvées ne suffisent pas à rendre à l'Art sa jeunesse, sa force d'expansion, sa puissance. La prosodie n'est pas plus la poésie que la grammaire n'est l'éloquence! La critique peut guider l'imagination, le cœur, l'intelligence de l'artiste, en aucun cas elle ne peut les remplacer[1].

Il est même très intéressant de remarquer que les œuvres d'art les plus justement célèbres ont de longtemps précédé la découverte des règles auxquelles elles sont redevables de leur beauté. Les Athéniens construisirent le Parthénon un siècle avant qu'Euclide eût établi ses *Éléments;* la langue et la statuaire grecques avaient enfanté leurs œuvres sublimes avant que les

1. En tout, du reste, l'homme est éternellement le même. C'est seulement quand la noblesse fut devenue incapable de grandes choses qu'on se mêla de dresser des généalogies. (Voir, à ce sujet, Ch. Louandre, *la Noblesse française sous l'ancienne monarchie.* Paris, 1880; p. 144.)

règles de la grammaire et de la plastique fussent fixées d'une façon définitive. Phidias ignora le *canon* de Polyclète, et Homère n'a certainement jamais connu les parties du discours.

Ces admirables génies travaillèrent en s'inspirant de ce que Bacon nomme « une espèce de bonheur [1] » et qu'on pourrait plus justement appeler une intuition merveilleuse. Ils appliquèrent les règles sans se douter qu'elles existaient. Ceux, au contraire, qui les suivirent et crurent les égaler en usant des mêmes procédés, s'égarèrent le plus souvent dans d'infimes détails, et usèrent leurs forces et leur temps à des pastiches sans valeur.

« Que tous les grammairiens se liguent contre moi si je mens, s'écrie Érasme; je connais un homme versé dans toutes les sciences, sachant le grec, le latin, les mathématiques, la philosophie et tout cela à fond. Il est presque sexagénaire et depuis plus de vingt ans il a tout laissé pour se casser la tête dans la grammaire. Tout son bonheur serait de pouvoir vivre assez longtemps pour établir au juste la distinction des huit parties du discours, chose que jusqu'à présent, ni chez les Grecs ni chez les Latins, personne n'a su faire parfaitement [2]. »

Combien d'artistes de talent agissent de même, et, aux époques de décadence, usent leur vie et leurs forces à la solution de problèmes secondaires, sans utilité directe et sans réelle portée. Sous l'effort de ces recherches et de cette fausse science les formes se contournent et finissent par se gâter. La simplicité, qu'on ne sait plus comprendre, est mise de côté. L'amour de la convention l'emporte sur le reste et le sentiment de la nature s'évanouit. La délicatesse, le fini, le soin de l'exécution passent avant la force du génie. Les discussions ne portent plus sur de grands principes, mais sur de simples interprétations, et l'on s'attache moins à la valeur d'une idée qu'à la

1. Bacon, *Essais*, édition de 1625, p. 253.
2. *Moriæ Encomium*, p. 108.

forme, à la tournure, à la signification d'un mot. En tout on cherche la difficulté vaincue, le tour de force d'exécution. « Du moment où on fait acte de maîtrise la chose est déclarée belle... les connaissances une fois acquises, on s'amuse à les faire valoir, et l'on est grandement loué, sans que personne songe si ces belles connaissances servent vraiment à exprimer des pensées. — Bien mieux : au lieu de pensées on fait des programmes. — On ne met pas ses moyens à la disposition d'un sujet; on cherche un sujet qui puisse faire valoir ses moyens. Enfin, au lieu de s'efforcer de donner un corps, une réalité, une expression à sa pensée, on étouffe la pensée sous un déploiement exagéré d'habileté, sous un étalage déplacé de science prétentieuse. On regarde son voisin et on se passionne pour une manière[1]. »

FIG. 77. — EXEMPLE DE STYLE MANIERÉ.
Apôtre provenant de la chapelle du château d'Anet.
(Musée de la ville de Paris.)

La manière ! On tombe, en effet, dans ce vice commun à tous les beaux-arts, dont « les sources, au dire de Diderot, sont plus secrètes que celles de la Beauté... » la manière, « qui séduit les enfants, qui frappe la multitude et corrompt quelquefois une nation tout entière[2]. »

A travers la décadence de l'Art, il est alors facile de démêler

1. Millet, *loc. cit.*
2. Diderot, *Salon de 1767, De la manière.*

la décadence de l'artiste; l'abâtardissement de la race peut se mesurer à la décroissance de ses productions, et, le plus souvent, la déchéance de l'Art coïncide avec l'abaissement de la Patrie.

Tout, en effet, se met au même niveau; les idées deviennent étroites et mesquines, en même temps que les arts s'acheminent doucement à leur ruine. Les unes et les autres se rapetissent et s'amoindrissent dans la même mesure. Les sentiments se proportionnent aux sensations. Plus de passions irréfléchies, plus de fantaisies délirantes, plus d'exubérance imaginative. La réflexion veut tout diriger; et, comme le dit Vauvenargues : « Personne n'est plus sujet à faire des fautes que ceux qui n'agissent que par réflexion. »

Comme les vieillards qui veulent que tout soit calme autour d'eux, les nations sur leur déclin ne tolèrent pas qu'on vienne troubler leur paisible quiétude. Elles arrivent à cette indifférence relative en matière d'Art qui indique toujours une extrême enfance ou une vieillesse avancée. Elles détestent le tapage de leurs jeunes années. Et si parfois, à la vue des chefs-d'œuvre qu'il a produits aux beaux jours de sa jeunesse, un peuple sent se réveiller en lui un instant d'enthousiasme, c'est comme le barbon qui s'échauffe au souvenir de son printemps, mais qui n'admet pas que d'autres puissent être jeunes à leur tour et faire des folies.

Aussi plus d'émotions nobles et généreuses, plus de glorieuses tentatives, plus de luttes passionnées! C'est le repos, le calme, la quiétude qu'il faut à ce peuple dégénéré.

S'il les peut obtenir, le voilà satisfait, et, comme dit le poète :

Un peuple satisfait est bien près de mourir.

FIG. 78. — LE JUGEMENT DE PARIS.
Émail de Jehan Limosin. (Musée de la ville de Lyon.)

XIV

CONCLUSION

FIG. 79. — LAMPE ANTIQUE.
Musée du Louvre.

INSI que nous venons de l'établir dans cette rapide analyse, il y a entre l'existence artistique de l'homme et celle d'une nation toute une série d'analogies frappantes. Même point de départ, même marche ascendante, même développement, en quelque sorte gradué et normal, même amoindrissement, même déclin, même chute.

En outre, à chacune de ces périodes, à chacune des étapes que parcourent ces deux existences, correspondent des manifes-

tations identiques. Il ne saurait en être autrement. La Nature, en effet, est une dans toutes ses parties. L'arbre, la plante, le sol lui-même sont soumis à des lois immuables, semblables à celles qui règlent la destinée humaine.

L'arbre, au printemps, se couvre de bourgeons et de fleurs, puis le fruit se montre, grossit, se colore, mûrit et tombe. L'hiver arrive. Les feuilles disparaissent à leur tour et l'arbre redevient un noir squelette. — C'est l'image de notre vie. « Les roses sont, en ce monde, de bien courte durée, les fleurs sont fugitives et la verte parure des forêts ne va pas au delà de l'année » ; ainsi s'exprime le fameux Motet de Luigi, si fort à la mode au XVIIe siècle, et qui constate dans cette évolution annuelle l'image de notre frêle et chétive existence.

La graine jaillit du sol; un arbrisseau pointe, pousse, se développe, étend fièrement ses branches autour de lui et couvre de son ombre bienfaisante le sol qui l'a vu naître. A mesure que les années se succèdent, l'arbre grandit en force, en ampleur, en majesté. Mais rien n'est éternel. Un jour arrive où la sève rebelle ne monte plus; le tronc se fend, le feuillage jaunit, les branches se dessèchent, meurent et se brisent. Un orage renverse le colosse, à moins que la décomposition ne se charge de l'anéantir. Alors celui qui avait résisté aux vents et à la tempête, qui avait bravé la foudre, s'effrite, s'émiette et dissémine sur le sol qui l'entoure ses misérables débris. N'est-ce pas la fidèle image de l'existence des nations ?

Or, s'il est permis au botaniste d'indiquer, même à de longues distances, à l'aide d'un fruit ou d'un bourgeon, à l'aide d'une feuille conservée dans un herbier, à quelle essence appartient l'arbre, de quel pays il est originaire, à quelle période de son développement il était parvenu, — pourquoi, puisque les règles sont les mêmes, ne pourrait-on rien faire de semblable pour l'humanité ?

Il semble cependant qu'il soit facile de déterminer approximativement l'âge d'un homme en étudiant ses ouvrages. On sent bien, rien qu'à les voir ou à les entendre, s'ils sont le fait d'un érudit ou d'un ignorant, d'une nature forte et vigoureuse ou d'un être débile et efféminé, d'un enfant ou d'un vieillard; car chaque âge, nous l'avons vu, a son caractère propre.

« Dans l'enfance, dit Lucrèce, le corps est faible et délicat; il est habité par une pensée également faible. L'âge, en fortifiant les membres, mûrit l'intelligence et augmente la vigueur de l'âme. Ensuite, quand l'effort puissant des années a courbé le corps, émoussé les organes, épuisé les forces, le jugement chancelle et l'esprit s'embarrasse comme la langue. »

S'il est vrai que l'œuvre fasse reconnaître l'artisan, en observant la succession de ses œuvres, on doit donc pouvoir reconstituer les diverses phases de sa vie. — Et, si la chose est faisable pour l'homme pris individuellement, considéré isolément, combien ne l'est-elle pas davantage pour l'agglomération, c'est-à-dire pour la race, la nation, le peuple? A mesure qu'elles s'étendent, les règles se généralisent. Il est d'autant plus aisé d'étudier les sensations et les sentiments artistiques d'un peuple que ceux-ci se trouvent condensés, et en quelque sorte résumés en un certain nombre d'ouvrages d'ordres divers, produits d'intelligences variées, qui, se complétant et se contrôlant les uns par les autres, peuvent être considérés comme l'expression exacte du milieu dans lequel ils ont été produits.

Les individualités qui ont enfanté ces ouvrages et sont les artistes de leur temps, se recrutent parmi les êtres privilégiés qui, grâce à la force de vitalité à eux départie, personnifient en eux-mêmes un grand nombre d'individus, en même temps que par une sensibilité et une impressionnabilité spéciales, ils subissent avec une intensité extrême les passions, les affections, les haines et les préoccupations de leur entourage.

Se pénétrant des préjugés de la masse, condensant en eux les impressions générales, ils deviennent les interprètes du goût, dirigent la production dans un sens nettement défini et impriment à l'Art un caractère dominant. Aussi en analysant leurs ingénieux travaux, pénètre-t-on les couches qu'ils représentent, et en déterminant le vrai caractère de leurs pensées, peut-on retracer le portrait de leur temps, car dans leurs aspirations se résument celles de leurs contemporains.

L'homme, en effet, à chaque âge de sa vie; la nation, à chaque évolution qu'elle accomplit, obéissent à des idées générales qui les enveloppent, les étreignent, les dominent.

Ces idées générales sont imposées à l'homme par sa constitution, son tempérament, son degré d'intelligence, mais bien plus encore par l'éducation qu'on lui donne, l'instruction qu'il reçoit et par le milieu dans lequel il gravite.

Pour les nations, ce sont les origines, les influences climatériques, les habitudes, les besoins et surtout le degré de civilisation, de force ou de mollesse, qui règlent cette somme de préjugés, « jugements portés ou admis sans examen », comme les définit Duclos, qui, s'additionnant les uns aux autres, finissent par constituer ce qu'on appelle les traditions. Ces préjugés, ces traditions forment une loi commune; ils exercent un tel empire qu'ils forcent tous les hommes d'une même époque à penser, à parler, à produire d'une même façon.

Non seulement la nation tout entière obéit à certaines croyances, à certaines idées dominantes, qui règlent ses tendances générales, ses aspirations et ses productions intellectuelles; mais la tyrannie des préjugés pénètre jusque dans les plus petites actions de la vie et impose à chacun des membres du groupe social les mêmes formules de langage, la même urbanité, le même costume, les mêmes attitudes et des habitudes identiques.

Tous les hommes d'une même époque et d'un même pays ont une manière particulière d'agencer leurs demeures, d'équiper leurs chevaux, de s'armer pour combattre, de construire leurs temples et leurs palais, de meubler leur intérieur, d'orner leurs vêtements, de représenter ou d'embellir leurs personnes. Et cette manière leur est tellement spéciale, que plus tard, quand on veut les copier exactement, cela est reconnu impossible.

Chaque époque a des couleurs et des contours qu'elle préfère, des formes qu'elle affectionne, des symboles qu'elle vénère. Ces formes, ces symboles, on les retrouve si régulièrement dans toutes ses productions, que les érudits se trompent bien rarement et n'attribuent presque jamais celles-ci à une autre époque que celle dont elles dépendent réellement. Avec de semblables éléments entre les mains, il semble donc qu'il soit facile de restituer le passé.

Qu'on n'objecte point, en effet, les exceptions qui se produisent. De tout temps les exceptions n'ont fait que confirmer la règle, et par le scandale qu'elles provoquent, par le trouble qu'elles occasionnent et les protestations qu'elles suscitent, on peut juger combien le préjugé qu'elles attaquent est profondément enraciné dans le cœur de l'homme et dans les mœurs de la nation.

La pensée humaine, bien loin d'être libre, bien loin d'être exempte de toute contrainte, comme on le dit souvent, est au contraire sujette au plus étroit esclavage, et, alors même qu'elle serait libre, l'homme ne le serait point de l'exprimer comme bon lui semble.

Les esprits les plus éminents et les plus divers sont d'accord sur ce point délicat. C'est peut-être le seul qui ait eu à la fois l'assentiment de saint Augustin et de Sénèque, de Montaigne et de Beccaria, de Pascal, de Romagnosi et d'Hersen. La définition et les causes de cet asservissement varient, il est vrai, suivant les écrivains, mais le résultat demeure le même;

et c'est là l'essentiel. Que saint Augustin s'écrie : « *Non enim cuiquam in potestate est quid veniat in mentem* », ou que Romagnosi écrive : « Les actions humaines dépendent des volitions, les volitions des idées, et les idées des impressions faites par des objets externes[1] »; il est clair que l'homme est dressé, dès son enfance, à vouloir certaines choses et à n'en pas vouloir d'autres, sous peine d'être soumis à une foule de vexations et de mauvais traitements édictés par les lois, les mœurs, les usages et les préjugés ambiants.

Toute notre éducation, toute notre instruction, l'initiation à la vie que nous recevons de nos parents, de nos professeurs, de nos maîtres, n'ont pas d'autre but que de préparer notre esprit à subir le joug d'un certain nombre d'idées générales, qui sont considérées, suivant le temps où elles se produisent, comme les meilleures et les plus favorables au bien-être public, à la grandeur de la race, à la prospérité de la nation. Peu à peu ces idées deviennent nôtres, au point que nous voulons à notre tour les imposer à autrui. Elles font partie de ce bagage d'opinions « assez fortes pour se faire épouser au prix de la vie[2] » dont parle Montaigne. Mais elles ne nous en ont pas moins été inculquées de force, parfois même aux dépens de notre corps.

Plus tard, les besoins, l'ambition, les liens de l'affection, la dépendance, l'exemple, la crainte du scandale et la peur du châtiment viennent encore augmenter la sujétion dans laquelle nous vivons, et resserrer les liens qui nous enveloppent. La tyrannie se fait alors si pressante, si étroite, que nul ne peut s'y soustraire et que, le pouvant, on ne l'oserait pas. Voilà pourquoi Pascal nous dit que « la coutume est une seconde nature qui détruit la première[3]. » C'est en quelque sorte un torrent qui

1. *Genesi del diritto penale.*
2. Montaigne, *Essais*, l. I, c. XL.
3. Pascal, *Pensées*, première partie, art. 6, § 19.

emporte tout ce qu'on jette sur son passage. « *Ducunt volentem Fata, volentem trahunt* », s'écrie Sénèque; ce que Montaigne traduit : « Suyvons, de par Dieu! Suyvons; il mène ceux qui suyvent; ceux qui ne suyvent pas, il les entraisne[1]. »

Aussi, au lieu de dire avec Montesquieu que « pour bien juger les hommes, il faut leur passer les préjugés de leur temps », serions-nous plus disposés à prétendre qu'il faut pénétrer leurs préjugés et les analyser; car c'est l'unique moyen d'arriver à connaître les raisons qui leur ont dicté leur conduite. Ces préjugés, en effet, varient non seulement suivant les pays, mais encore suivant les âges, les sexes, les positions, les emplois. Comme l'a si admirablement écrit Pascal : « On ne voit presque rien de juste ni d'injuste qui ne change de qualité en changeant de climat. Trois degrés d'élévation du pôle renversent toute jurisprudence. Un méridien décide de la vérité. Les lois fondamentales changent. Le droit a des époques. Plaisante justice qu'une rivière ou une montagne borne! Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà[2]. » Toute vérité est donc relative; et cette vérité relative fait peser sur tous un joug si despotique que, pour le secouer et s'en affranchir, il faut une somme de volonté et un détachement des biens de ce monde dont assurément peu de gens sont capables.

Un homme n'est pas libre de proclamer une idée, quand tout le monde pense d'une façon différente; car il sait par avance qu'il ne pourra triompher de l'erreur commune. Il n'est pas libre de confesser sa foi, quand cette confession peut le conduire à la mort. Il n'est pas libre de professer des théories qui peuvent non seulement compromettre sa sécurité, mais encore celle de sa famille. Il n'est pas libre de rien changer à ses affections, à ses habitudes, à son costume, à son langage, à ses manières, si ces

1. Montaigne, *Essais*, l. II, c. XXXVII.
2. Pascal, *Pensées*, première partie, art. 6, § 8.

changements peuvent le discréditer dans l'opinion publique et lui faire perdre la considération dont il a besoin.

Plus on descend dans l'ordre des choses et plus cette tyrannie occulte qui pèse sur toutes nos actions devient inexorable, et mieux on sent ce que Herzen appelle avec tant de justesse « la camisole de force du préjugé [1] ».

Les grandes pensées, en effet, peuvent enthousiasmer au point qu'on se croie assez fort pour lutter contre cette « assuéfaction qui endort la vue de notre jugement » assez courageux pour braver l'opinion et exposer sa personne; mais pour les choses secondaires la lutte est vraiment hors de proportion.

En veut-on un exemple ? Dans notre siècle, il faudrait à un professeur moins de courage pour soutenir, devant ses élèves, les opinions les plus extraordinaires, pour développer les théories les plus inattendues, que pour paraître devant eux vêtu de rouge des pieds à la tête. Dans le premier cas, il passerait pour un esprit novateur, pour un original, pour un ambitieux, peut-être même pour un esprit supérieur, pour un homme de génie; dans le second, certainement pour un fou. Ses théories lui feraient peut-être des adeptes. Son costume lui enlèverait toute autorité et ne lui attirerait que honte et mépris.

Un costume rouge n'a rien en soi, cependant, qui semble capable de déshonorer un homme. Sans remonter à la pourpre antique, signe de grandeur et de toute-puissance, nous n'avons qu'à promener nos regards autour de nous pour voir des robes rouges honorées par la magistrature et vénérées par le clergé.

Ce seul exemple suffit, j'imagine, à prouver que, même en notre temps, les préoccupations les plus élevées comme les habitudes les plus vulgaires sont régies par une suite d'idées générales imposées par le milieu dans lequel l'homme vit et se développe.

1. *Psychologie de la volonté*, p. 157.

La religion, les croyances, les affections sont réglées par les traditions et les convenances; le costume, le langage, les mœurs sont réglés par la mode. — Mots divers, mais qui ne signifient qu'une seule et même chose : l'usage, « le plus efficace de tous les maîtres », comme l'appelle si bien Pline l'Ancien — maître inexorable, qui exerce sur toutes nos pensées et nos actions une tyrannie si étroite que l'audacieux qui ose se soustraire à son joug est certain de passer, suivant les circonstances, pour un original ou pour un fou, ou, qui pis est, pour un misérable.

C'est cette tyrannie qui modifie l'entendement humain, au point qu'à quelques siècles d'intervalle, les mêmes faits sont considérés comme des actions licites ou des actes épouvantables. C'est elle qui transforme, suivant les époques, la vertu en vice et le vice en vertu. C'est elle qui a fait écrire à un moraliste : « Le larcin, l'inceste, le meurtre des enfants et des pères, tout a eu sa place entre les actions vertueuses [1] ». C'est cette même tyrannie qui eût fait, il y a quatre siècles, monter sur le bûcher les prestidigitateurs, les électriciens et les somnambules, ornements de nos fêtes champêtres, les philosophes que nous admirons, les inventeurs qui seront la gloire de notre époque, et qui enverrait aujourd'hui Virgile et Socrate sur les bancs de la cour d'assises, où ils risqueraient de faire connaissance avec les principaux personnages de l'Ancien Testament.

La conséquence directe de ce joug de la coutume, auquel l'homme soumet le monde pour l'améliorer, et qui s'attache ensuite opiniâtrément à l'homme et le soumet à son tour, c'est, nous l'avons constaté, la connexité absolue que présentent toutes les manifestations humaines appartenant à une même époque, dans un même pays. La concordance qui règne entre elles est tellement intime, qu'elles forment un faisceau harmonieux auquel

1. Pascal, *Pensées*, première partie, art. 6, § 9.

on ne peut toucher, dont on ne peut modifier aucune partie, sans amener une pénible et douloureuse discordance. C'est là un fait naturel, normal, compréhensible, et, nous l'avons vu, facile à expliquer.

Or, si nous admettons avec Bagehot que « les époques ont leur caractère aussi bien que les nations[1] », en prenant une de ces époques, en la débarrassant des traits qui lui sont communs avec tous les siècles passés ou futurs et avec tous les pays, il est clair qu'il nous restera seulement un certain nombre de traits spéciaux, qui, ayant une origine identique, doivent posséder un air de famille, de parenté, et revêtir les mêmes caractères.

Cette connexité, cette unité, qu'il est non seulement possible mais facile de constater, et qui va faire l'objet de la seconde partie de cette étude, demande à être bien établie; car, admise comme vérité, elle prend une importance extrême, puisqu'elle permet de reconstituer à l'aide d'un petit nombre de manifestations suffisamment connues, les tendances d'une époque et, par voie d'assimilation, celles d'entre les coutumes qui étaient inconnues, ignorées ou tombées dans l'oubli.

Aussi, nos prémisses étant admises, voyez quelle importance acquièrent les moindres productions artistiques. Grâce à elles, en effet, nous pouvons pénétrer les besoins de l'époque qui nous intéresse, dévoiler ses appétits, montrer sa force, établir sa valeur, c'est-à-dire restituer l'histoire de la partie productrice de sa population; et, au moyen de comparaisons avec les temps antérieurs et postérieurs, déterminer la marche ascendante ou descendante de sa civilisation, constater son développement ou sa décadence, sa décrépitude ou sa gloire.

De même que la présence d'un crâne ou seulement d'une mâchoire humaine permet non seulement de constater l'exis-

1. *Lois scientifiques*, etc., p. 34.

tence de l'homme à certaines époques de nos formations géologiques, mais encore de reconstituer théoriquement l'individu à qui ces ossements ont appartenu ; de même que journellement, grâce à des ossements découverts dans le sol, on peut déterminer non seulement l'espèce et la race de l'être de qui proviennent ces ossements, mais encore son âge, son sexe et son degré de développement ; de même, à l'aide d'un tableau, d'une statue, d'un bas-relief, d'un monument, d'une de ces productions supérieures qui sont notre gloire et notre orgueil en même temps que les fruits de l'intelligence humaine, il est possible de refaire, dans une large mesure, l'histoire des nations disparues et de montrer ce qu'elles ont été, en faisant voir ce dont elles étaient capables.

Combien de problèmes historiques, ethnographiques, archéologiques n'ont-ils pas été résolus déjà de cette façon ? Nous avons expliqué, au commencement de ce travail, quel jour inattendu les fragiles statuettes de Tanagra ont jeté, tout d'un coup, sur une période de l'histoire grecque, mal connue jusqu'à ce jour et mal comprise. N'avons-nous pas également vu, de notre temps, des savants émérites, MM. Ottfried Muller et Ampère, surprendre dans les origines de la Rome antique la main des Étrusques, qu'avant eux on ne soupçonnait guère d'avoir travaillé là ? De simples ouvrages d'art comme l'enceinte de Servius Tullius, la *Cloaca maxima* et le temple de Jupiter avec sa triple *cella* n'ont-ils pas révélé d'abord et attesté ensuite un fait que les historiens les plus anciens avaient passé sous silence ?

Si donc nous parvenons à bien établir, par l'étude qui va suivre et qui s'attache à l'évolution humaine la plus rapprochée de nous et la mieux connue par conséquent, non seulement cette concordance, mais encore les lois posées dans nos précédents chapitres, nous aurons fait faire, croyons-nous, un grand pas à cette haute et difficile question qui s'appelle la logique de l'histoire.

Ce premier point solidement établi, c'est-à-dire une fois qu'il sera bien démontré que toutes les actions des hommes sont intimement liées, connexes, solidaires et dépendantes les unes des autres, et qu'il suffit de posséder un certain nombre de ces actions pour pouvoir reconstituer celles qui font défaut, comme la vie des peuples obéit à une marche aussi régulière que toutes les autres parties de la nature, on sera naturellement amené à conclure que, par une série d'observations successives, il est possible de restituer la véritable histoire des nations disparues.

Ce but atteint, une voie nouvelle et féconde s'ouvrira aux investigations de l'archéologie et notre temps pourra, suivant la prédiction d'Augustin Thierry, s'appeler « le siècle de l'histoire ».

FIG. 80. — SATYRES ET BACCHANTES
D'après Jordaëns.

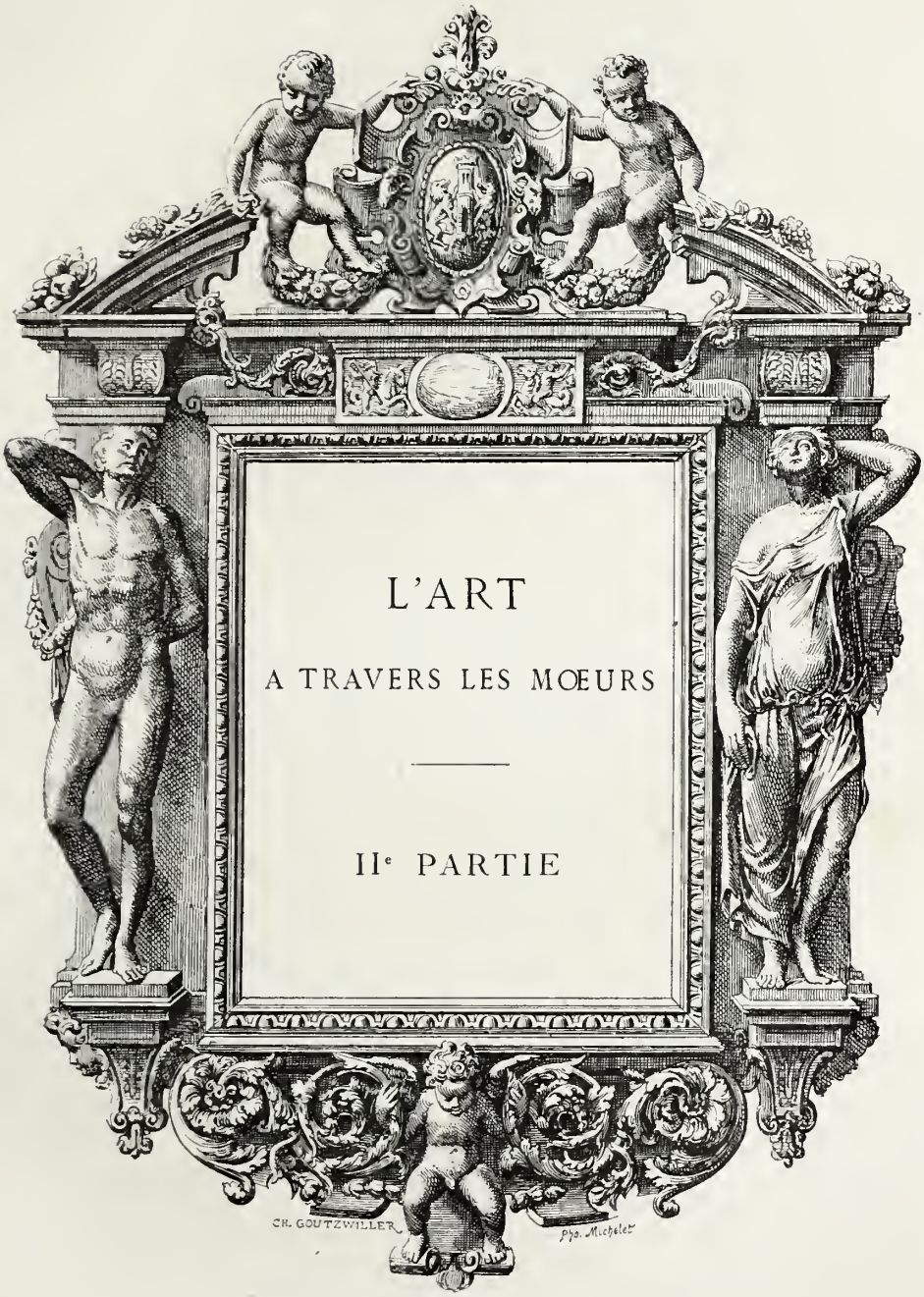


FIG. 81. — CADRE DE MIROIR.
Époque de la Renaissance.

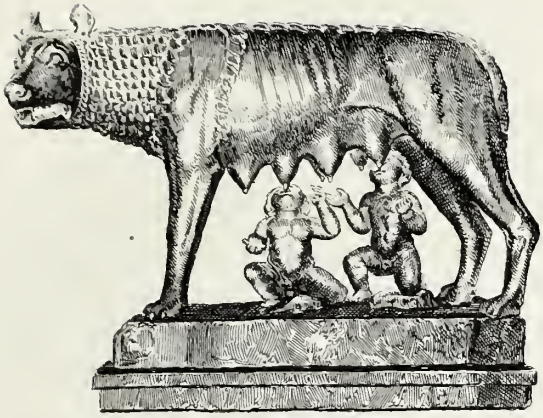


FIG. 82. — LA LOUVE DE ROMULUS.
Bronze antique (Musée du Capitole, à Rome).

I

LA GAULE PRIMITIVE ET LA GAULE ROMAINE

FIG. 83. — MÉDAILLE GAULOISE.
Cabinet des médailles.

Si nous avons choisi l'histoire de notre propre pays comme but de nos investigations, ce n'est pas seulement parce que cette histoire nous a paru plus facile à pénétrer, parce qu'elle est, à tous égards, la plus proche et la plus voisine ; ce n'est pas parce que les témoignages de son activité demeurés parmi nous, sur notre sol, sont plus nombreux, plus variés, plus saisissants et en même temps plus accessibles ; c'est avant tout pour payer un filial tribut à cette vieille Gaule, notre mère ; car, comme l'a si bien dit un de nos historiens les mieux inspirés : « L'histoire nationale est, pour tous les hommes du même pays, une propriété commune ; c'est une

portion du patrimoine moral que chaque nation qui disparaît lègue à celle qui la remplace; et aucune ne doit la transmettre telle qu'elle l'a reçue[1]. »

Ajoutons en outre qu'aucune épopée nationale, dans ses transformations multiples, ne marque mieux les étapes successives auxquelles les peuples sont assujettis dans leur régulier développement.

Pour trouver en elle un cycle complet, normal, parfait, il n'est même pas besoin, en effet, de remonter, dans l'existence de nos ancêtres, jusqu'à ces époques obscures, dangereuses, où tout est mystère et ténèbres, où l'histoire, entièrement enfouie dans le sol, ne laisse transparaître aucune date certaine et ne livre aucun fait précis. Il n'est pas besoin de creuser la terre ni de fouiller les cavernes.

Peut-être, si nous osions nous aventurer jusque dans les antres de Laugerie-Basse, de Tayac, de la Madeleine, trouverions-nous dans ces mystérieuses profondeurs la présomption d'une évolution primordiale, jusqu'à présent inexpliquée. Peut-être y découvririons-nous la trace d'une espèce d'hommes plus délicate, plus parfaite, mais moins forte, arrivée au terme de la perfection artistique qui lui était dévolue, et brusquement remplacée, absorbée ou détruite, par une autre race moins cultivée mais plus robuste, les Walyas, pour lesquels ces premiers travaux furent perdus, et qui ne comprirent rien à ces primitives créations relativement trop élevées. Mais, nous le répétons, il n'est point nécessaire de remonter si haut. Il n'est même pas indispensable de prendre cette seconde race, plus énergique, plus robuste et moins cultivée, à ses premiers essais d'art, à ces dolmens, à ces menhirs qui, à l'heure actuelle, nous étonnent encore par leur grandeur et nous semblent, par leurs proportions colossales, être des œuvres de géants.

1. Augustin Thierry, *Considérations sur l'histoire de France.*

Ces envahisseurs, ces Walyas, ces Gaulois, car c'est ce nom si cher à nos cœurs qu'on va leur donner désormais, travaillés par leur belliqueuse ardeur, ne sont point demeurés, peuples contemplatifs, en admiration devant leurs travaux héroïques. L'amour de la conquête, le besoin de l'inconnu, la soif du butin les entraînèrent vers de lointains rivages. Par bandes formidables, ils descendirent vers le pays du soleil. Ils traversèrent les fleuves, enjambèrent les montagnes. Comme un torrent, ils se répandirent dans les riches plaines de l'Italie, dans les fertiles contrées qui bordent la mer Méditerranée, et du Tage au Danube ils promenèrent leurs bruyantes cohortes, venant se heurter partout à la civilisation.

La Grèce terrifiée les vit s'avancer invaincus et terribles, franchir les Thermopyles et porter à Delphes, jusqu'au seuil du temple merveilleux, leur ardeur profanatrice et leur goût du pillage. La Macédoine, la Thrace furent occupées par eux, et la Phrygie les reçut quand, repoussés de Syrie par les armées d'Antiochus, refoulés par Eumène souverain de Pergame et par son successeur Attale, ils se virent cantonnés sur un territoire qui leur demeura acquis.

L'Italie, elle aussi, les a vus camper dans ses champs dévastés, et Rome pendant quatre cents ans se défendit contre eux avec des fortunes diverses. Lutte terrible, où, comme le dit Salluste, « il s'agissait, pour la Ville éternelle, non de la gloire, mais de la vie ».

Quand enfin, après tant de sang répandu, après tant de combats, après tant de conquêtes faites et perdues, ils reprirent le chemin de leur patrie primitive, ils étaient déjà d'autres hommes qu'au départ. Les bords de l'Adriatique leur avaient révélé les doux et fascinants mystères d'une vie délicate et policée. Les villes de la Grande-Grèce, Sybaris, Tarente, Crotone, Locres les avaient initiés à des plaisirs inconnus jusque-là. La civili-

sation étrusque avait dégrossi leur rudesse naturelle, et Rome elle-même, Rome qu'ils avaient battue, prise, occupée, n'avait pas été, par ses exemples, sans influence sur eux.

Rentrés dans leurs foyers, ils rapportaient avec leur part de butin, les précieux éléments, les semences fécondes d'un art et d'une civilisation supérieurs. Ils n'étaient plus ces sauvages étranges, demi-nus, tatoués, dont, quinze siècles avant notre ère, les Égyptiens avaient fixé les traits sous la figure symbolique du *Tamhou*. Comme ce Celte primitif, ils avaient encore la peau blanche et les yeux bleus; comme lui, ils continuaient à rejeter en arrière leurs longs cheveux; toujours comme lui, ils portaient encore deux nattes soigneusement tressées et tombant le long du visage. Mais à l'unique vêtement du *Tamhou*, à ce manteau primitif percé d'un trou pour laisser sortir le bras droit, ils avaient substitué un costume déjà fort compliqué au point de vue de la coupe, de l'ornementation et du décor.

FIG. 84. — LE TAMHOU.
D'après l'ouvrage de Brugsch.

Ils portaient un pantalon étroit appelé *Bracæ* (braies), des souliers de cuir à semelle épaisse, dont le nom romain, *Galicæ*[1], indique suffisamment la provenance primitive. Ils se couvraient enfin d'une sorte de blouse, le *Sagum* (la saie), qui laissait à leurs mouvements une grande liberté.

La connaissance des métaux leur permettait, en outre, de

1. C'est dans ces *Galicæ* qu'il faut voir l'origine de nos « galoches ».

façonner des parures et des armes. Au cours de leurs voyages, ils avaient appris à fondre, à couler, à planer, à estamper et à composer ce brillant alliage de cuivre et d'étain qui imite l'or. « Leurs guerriers, dit M. Quicherat, avaient des armes semblables à celles des héros d'Homère[1]. »

Les casques et les fragments d'armure qui sont parvenus jusqu'à nous présentent en effet, avec une forme élégante, gracieuse, distinguée, une ornementation simple, sobre, mais bien répartie et dénotant un goût délicat. Quant à leurs bijoux, ils étaient célèbres. Les Romains copièrent leurs anneaux, leurs bagues, leurs bracelets, leurs fibules, et ces *torques* qui valurent à Manlius *Torquatus* son surnom, — bijou national si répandu, si commun, qu'après la bataille de Telamon, Lucius Æmilius en rapporta à Rome de pleins tombereaux; parure si généralement portée, si caractéristique, que jamais les Romains ne représentèrent les Gaulois sans leur suspendre autour du cou un de ces élégants colliers.

Dans leurs rapports avec les Phéniciens, les Ligures, les Étrusques, ils avaient également appris à fondre des verroteries, à façonner le corail et l'ambre, et ils allaient bientôt découvrir l'art de l'émailleur, cet art national par excellence, dans lequel notre pays devait toujours exceller. Ainsi, obéissant à cette loi inéluctable que nous avons signalée dans la première partie de cet ouvrage, à leur retour en Gaule, nos ancêtres étaient passés maîtres dans l'art d'orner leur personne et justifiaient amplement cette critique d'un de nos jeunes archéologues : « les Gaulois construisent à peine des maisons et sont déjà couverts de bijoux de prix[2] ».

Mais cette initiation ainsi importée ne devait pas demeurer

1. *Histoire du Costume en France. — Temps primitifs, époque celtique.*
2. Lionel Bonnemère, *Voyage à travers les Gaules, 56 ans avant Jésus-Christ.*

stationnaire; et la rapidité avec laquelle le pays tout entier allait se couvrir de monuments superbes, la promptitude avec laquelle ses habitants allaient s'assimiler les connaissances de leurs voisins, plus avancés ou mieux servis par leurs traditions et par leur climat, devaient affirmer, dès ces temps reculés, la merveilleuse aptitude de notre race pour toutes les choses de l'art.

Bien longtemps, en effet, avant que les Romains prennent

FIG. 85. — TORQUE GAULOIS
Provenant des fouilles de Caranda (Collection F. Moreau).

la route de cette Gaule chevelue, qu'ils redoutent si fort, et dont les invasions sont pour eux une menace perpétuelle, les habitants de la Gaule cisalpine, de cette Gaule *togata,* comme on l'appelait alors pour exprimer qu'on y était aussi civilisé qu'à Rome, avaient remonté vers leurs frères du Nord pour leur porter la bonne parole. Les villes qu'ils avaient fondées *Mediolanum* (Milan), *Brixia* (Brescia), *Bononia* (Bologne), *Sena-Gallica* (Sinigaglia), étaient en rapports constants avec les populations d'au delà des Alpes, pendant qu'aux bords de la Méditerranée l'antique Phocée, Marseille commerçante, industrieuse,

active dès son berceau, établissait un courant d'échanges entre les riverains du Rhône et ce qu'on regardait à cette époque comme l'extrême Orient.

Aussi quand Rome puissante et redoutable, quand Rome, la proie promise aux Gaulois par leurs chefs et par Annibal, entreprit à son tour de menacer la Gaule, de l'attaquer chez elle et de la conquérir, trouva-t-elle en face de ses armées des peuples amoureux de leur indépendance, fiers de leur antique liberté, mais en même temps supérieurement préparés pour comprendre les institutions romaines, pour se pénétrer des mœurs de leurs vainqueurs et pour exceller dans les arts de leurs conquérants.

« Trop prompte fut la romanisation des provinces les plus éloignées des Alpes, écrit M. Benjamin Fillon, pour ne pas supposer que, dans quelque repli secret du cœur de beaucoup de vaincus, les vainqueurs avaient eu de longue main un allié latent gagné à leur cause. »

Cet allié, nous le connaissons. Entre Gaulois et Romains, bien avant la conquête de César, il existait plus d'une affinité secrète. L'influence des institutions et les exemples de l'art romain avaient précédé de beaucoup l'arrivée des légions dans le Nord.

La politique suivie par les empereurs acheva l'assimilation. Malgré les résistances religieuses, malgré quelques révoltes partielles promptement étouffées, la grande masse de la population gauloise, j'entends la population riche, puissante, cultivée, avait, sans abdiquer son esprit d'indépendance, accepté une civilisation qui convenait admirablement à ses tendances et à son esprit.

Cette conversion aux mœurs romaines allait, du reste, bientôt recevoir une consécration irréfragable. Claude, dans un discours plein de sagesse, avant d'accorder le droit de cité aux habitants de la Gaule, ne disait-il pas au Sénat : « Croyez-moi,

consommons l'union de deux peuples dont les mœurs et les arts sont déjà communs ». Ce mémorable discours, gravé sur des tables de bronze, fut déposé dans le temple d'Auguste, construit à la jonction du Rhône et de la Saône, et aujourd'hui encore on peut voir, au musée de Lyon, ce contrat de famille entre Rome et la Gaule.

Mais avant cela, il ne faut pas craindre de trop le redire,

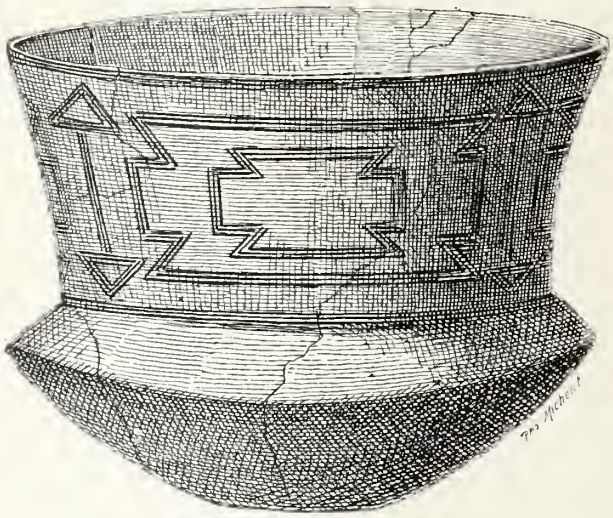


FIG. 86. — VASE GAULOIS APODE EN TERRE NOIRE
Provenant des sépultures de Caranda (Collection F. Moreau).

l'art gaulois avait déjà jeté ses langes et renoncé à ses premiers bégayements. Répudiant les exigences hiératiques qui défendaient la représentation de l'homme et des animaux, il avait dit depuis longtemps adieu à l'ornementation purement géométrique et cherchait, pour ses médailles, pour ses enseignes, pour ses vases de bronze et de céramique, des exemples dans la flore et des emblèmes parmi les animaux.

Les premières armées auxquelles les légions romaines se heurtèrent sur le sol de la Gaule portaient des enseignes repré-

FIG. 87. — PORTION DE SOUBASSEMENT MÉLANGÉ DE FRAGMENTS ANTIQUES

A l'église Notre-Dame-du-Puy.

sentant un cheval libre, une laie, ou bien un sanglier[1]. Les adversaires de César étaient déjà d'habiles artistes. Dans les plaques, les vases, les agrafes, les torques, les éperons, les fibules, les umbos de boucliers, trouvés aux environs d'Alise et contemporains du siège de cette valeureuse cité, on reconnaît une ornementation fine, des proportions heureuses, une exécution délicate, svelte, pleine de savoir et de goût.

La période d'un siècle qui s'étend entre la proclamation de Vespasien et celle de l'empereur Commode voit, d'une extrémité de son territoire à l'autre, le pays se couvrir de monuments. Lyon, Autun, Bordeaux, Marseille, Bourges, Sens, deviennent autant de centres intellectuels où fleurissent les lettres et les arts. De tous côtés se dressent des maisons, bâties, décorées, meublées à la façon de celles d'Italie. Les puissants et les riches choisissent, pour se construire des villas, les sites les plus pittoresques, dominant les fleuves, les forêts ou la mer. Partout le luxe complète le confortable et les statues s'alignent en bel ordre sous des portiques majestueux. Les proportions de ces statues sont belles, leurs formes sont élégantes, leurs gestes sobres, un peu froids, et la dignité de leurs poses rappelle l'art romain en son beau temps. Le Jupiter du Vieil-Évreux, la statuette d'Annecy, les groupes et les figures des tombeaux de Clermont et de Saint-Remy montrent à quelle perfection était parvenue la statuaire gallo-romaine.

En outre, fidèles au précepte de Charondas, ordonnant que nulle demeure privée n'égale en magnificence la demeure des Dieux, partout, à côté des constructions particulières, les Gaulois avaient élevé des temples et des édifices publics. Les images des empereurs, des impératrices, des Césars déifiés emplissaient les bâtiments officiels et les lieux de réunion. Dans les plus

1. Voir au musée de Saint-Germain toute cette partie de l'art gaulois.

minces bourgades on dressait des monuments aux proconsuls et aux préteurs. Partout on avait bâti à grands frais des amphithéâtres, des cirques, des bains et des basiliques. Combien d'œuvres subsistent encore, qui affirment la grandeur et le goût de cette époque : le temple de Livie à Vienne, la maison carrée à Nîmes, les arcs de triomphe d'Orange, de Cavaillon, de Carpentras et de Reims, les amphithéâtres de Fréjus, d'Orange, de

FIG. 88. — FRAGMENT DE SARCOPHAGE GALLO-ROMAIN (Ve SIÈCLE)
A Clermont (Auvergne).

Narbonne, de Bordeaux, de Bourges et de Cahors. A Nîmes et à Arles, des arènes colossales nous racontent l'activité et la richesse des villes de ce temps. A Paris, à Vichy, dans vingt autres endroits, des thermes et des bains attestent que partout la recherche du confort et l'élégance avaient pénétré dans les mœurs.

De cette époque lointaine nous avons du reste un témoin gracieux, aimable, indiscret : Sidoine Apollinaire, Lyonnais de naissance, Romain par ses alliances, préfet du prétoire, sénateur, évêque par occasion et poète par goût, nous décrit avec une complaisance marquée, en vers et en prose, la vie patri-

cienne d'alors[1]. Chrétien de mœurs brillantes, s'il se montre parfois mystique, il n'oublie point cependant les faciles divinités du paganisme, et c'est la coupe en main que, penché « sur le lit couvert de pourpre et qui avidement boira le nectar empourpré », il aime à célébrer les saints mystères de Bacchus, mêlés à ceux de la religion nouvelle.

Mille souvenirs viennent du reste confirmer ce qu'il nous dit du luxe et des arts d'alors. Les mosaïques admirables d'Autun, de Sens et de Reims, les statuettes et les vases du IIIe et du IVe siècle, la parure des dames de ce temps, le curieux écrin découvert à Lyon, en 1839, et renfermant des bracelets, des bagues, des boucles et des colliers, ainsi que les terres cuites de Vichy, figures et bustes de femmes nombreux et variés, nous montrent que les modes gauloises avoisinaient celles de la métropole. Le fragment de vase exposé naguère au Trocadéro par M. B. Fillon, les médailles de Posthumus et de Victorin, les sarcophages trouvés à Paris, l'autel de Mithra, découvert au cimetière des Carmélites[2], attestent à quelle perfection étaient arrivés à cette époque la main-d'œuvre et le goût.

Les besoins d'art étaient tels à ce moment, qu'ils ne respectaient même pas les objets de l'ancien culte. Étrange profanation! les pierres druidiques elles-mêmes se voyaient décorées de sculptures, et le Menhir autel de Plombannalec[3] nous présente encore aujourd'hui, gravée dans les rugosités de sa carapace, la figure digne et calme de Teutatès, le Mercure gaulois. Enfin, pour tout résumer en un mot, la politesse et la civilisation gauloises étaient offertes en modèle à la plupart des peuples alliés de Rome. On pouvait donc tout espérer d'une

1. Voir ses *panégyriques*, ses *épithalames*, et aussi ses *lettres*.

2. Voyez Sauval, *Antiquités de Paris*.

3. Voir sa photographie au musée de Saint-Germain. Ce menhir fut découvert le 20 juillet 1878.

culture aussi avancée; on pouvait tout attendre d'un art si voisin de la perfection. Nous allons voir ce qu'il advint de l'un et de l'autre.

FIG. 89. — SCULPTURE GALLO-ROMAINE.
Autel de Mithra découvert à Paris au cimetière des Carmélites.
Musée des Antiques.

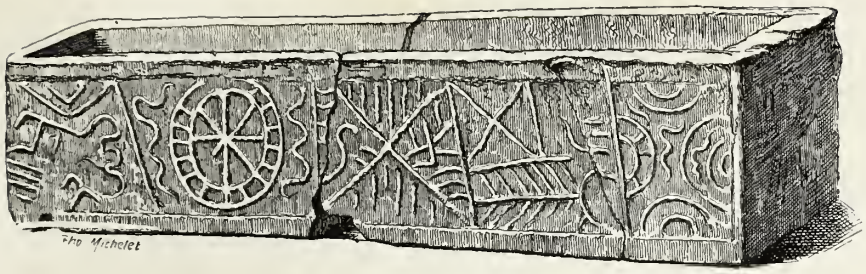


FIG. 90. — SARCOPHAGE MÉROVINGIEN EN PLATRE.
Provenant du cimetière de Saint-Germain-des-Prés. (Musée Carnavalet.)

II

LES MÉROVINGIENS

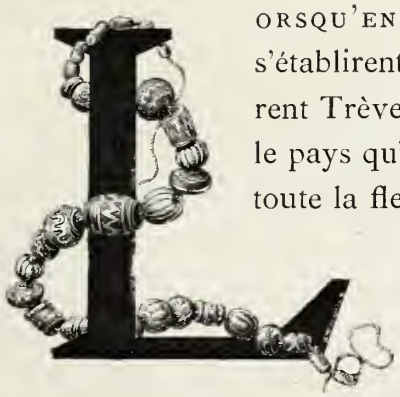


FIG. 91.
COLLIER DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.
Musée de Saint-Germain.

LORSQU'EN 429 les Francs entrèrent en Gaule, s'établirent à Tongres et à Tournai, ravagèrent Trèves et descendirent jusqu'à la Loire, le pays qu'ils envahissaient était encore dans toute la fleur de sa civilisation. Le catholicisme, imparfaitement répandu, n'avait pas encore fait main basse sur les œuvres d'art païennes, pour les immoler au culte nouveau. Partout les statues, les peintures murales, les monuments dans tout leur éclat, faisaient de cette grande et fertile province une sorte de banlieue de la métropole, et pour des barbares une véritable école de civilisation et de goût.

Les envahisseurs eux-mêmes n'étaient point des sauvages incultes. Leur contact avec la Gaule leur avait enseigné une partie des précieux secrets qui font la force et la richesse des

peuples. Ils savaient façonner les métaux, fondre le cuivre, le graver, l'incruster d'argent et d'étain, battre l'or et recouvrir de feuilles minces, étampées ou gaufrées, les poignées de leurs armes et les agrafes de leurs manteaux. Ils connaissaient l'art de tisser les étoffes, de les teindre et de les orner de dessins. Ils fabriquaient des vases de céramique et de verre, enfin ils savaient forger le fer.

Le spectacle qui s'offrait à leurs yeux n'était pas non plus pour eux d'une nouveauté absolue. A diverses reprises, ils avaient déjà fait des incursions en Gaule. En l'année 358, ils avaient obtenu de l'empereur Julien la permission de s'établir dans la Toxandrie, c'est-à-dire dans le Brabant. Depuis lors, ils avaient fourni des recrues aux armées romaines, et on avait vu plusieurs de leurs chefs, Baudo, Mellobaude, Arbogast, admis dans la familiarité des empereurs.

Lors de la grande invasion de 406, ils étaient demeurés fidèles alliés de Rome. Ce fut seulement vingt ans plus tard, quand ils eurent compris que toute résistance était impossible, qu'ils se mêlèrent à leurs adversaires de la veille pour avoir leur part du butin.

Lorsqu'ils pénètrèrent dans la Gaule, leur vue ne causa point, du reste, la même terreur que celle des Germains et des Burgondes ivres, sales, répugnants, les cheveux graissés avec du beurre acide, et fleurant les plus détestables odeurs. Leurs rois n'affectaient point le rude et sauvage cynisme d'Attila recevant les ambassadeurs romains assis sur un escabeau et couvert d'un manteau plein de trous. Sidoine Apollinaire[1] nous montre les chefs et les princes vêtus de costumes bariolés, relevés par des agrafes d'or, coupés par un baudrier de cuir et complétés par des armes luxeuses, bronzées, argentées ou incrustées d'étain.

1. Sidon. Apoll., *Panegyr. major.*

Les Avares ne sont pas moins somptueux. Leurs chefs s'étendent sur des lits d'or ciselés, garnis d'étoffes de soie qui leur servent de trône[1]; et certains d'entre eux demandent à l'empereur des vêtements magnifiques. Il faut qu'un habit à la *scythique,* pour qu'il soit à leur goût, soit fabriqué d'étoffe romaine par les ciseaux d'un tailleur romain[2].

Ajoutez que ces conquérants nouveaux ne sont nullement iconoclastes par religion, par tradition ou par tempérament. Goths, Francs, Burgondes, Avares, ne détruisent pas uniquement pour le plaisir de détruire. Théodoric, maître de Rome, institue des magistrats spécialement chargés de veiller à la conservation des chefs-d'œuvre de l'antiquité; Ricimer fait exécuter, à Rome, dans l'église Sainte-Agathe, une mosaïque qui n'a péri qu'à une époque relativement récente. On sait, en outre, la conduite de Clovis avec saint Remi, et l'accueil qu'il fit aux réclamations de l'évêque de Reims.

Les accusations répandues contre les Goths, envahissant l'Italie et la Grèce, ont été, elles aussi, singulièrement exagérées. Leurs déprédations n'eurent point ce caractère odieux qu'on leur prête. Lorsqu'ils pénétrèrent dans ces contrées jadis si brillantes, les édifices consacrés au paganisme étaient brisés, les idoles renversées. Des bords de l'Hellespont aux campagnes romaines, le sol était couvert de ruines. Alaric ne s'arrêta que trois jours dans Rome, et à peine son armée se fut-elle éloignée, que les jeux du cirque recommencèrent. Procope et le poète Rutilius Numatianus, qui confirme son dire, nous montrent la Ville éternelle, six ans après la retraite d'Alaric, encore parée de tous ses monuments et fière de ses trésors d'art, demeurés debout malgré la domination des barbares[3].

1. Baudrillart, *Histoire du luxe.*
2. Amédée Thierry, *Histoire d'Attila et de ses successeurs.*
3. Baudrillart, *Histoire du luxe.*

Une seule chose fait perdre à ces vainqueurs mal équilibrés le respect mêlé d'indifférence qu'ils professent pour l'art des vaincus, c'est leur passion pour l'or. La cupidité, l'insatiable avidité qu'ils montrent à l'égard de ce précieux métal, les frappent d'aveuglement et altèrent en eux les rares et imparfaites notions de probité, d'équité, de justice qu'ils ont pu acquérir. Non seulement pour s'en emparer ils brisent, mutilent et détruisent parfois les ouvrages les plus précieux, mais ils sont prêts à commettre tous les crimes.

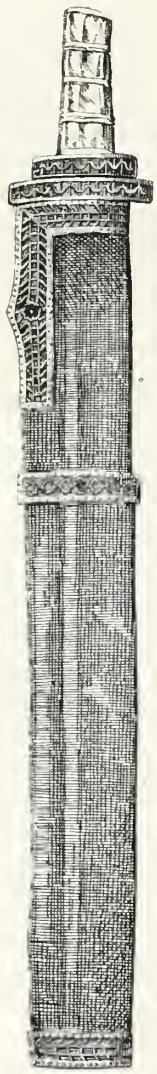


FIG. 92.
ÉPÉE DE CHILDÉRIC
au cabinet des médailles.

L'histoire des Mérovingiens présente, sous ce rapport, le plus effroyable amalgame de ruses, de délations, de mensonges, de pièges, d'assassinats, d'attentats de toutes sortes. Les historiens de ce temps, Grégoire de Tours et Frédégaire, ne tarissent pas sur ce chapitre. Du premier jusqu'au dernier, tous les chefs trompent, pillent, volent, tuent, pour grossir des trésors dont la valeur artistique augmente souvent le prix. A chaque page, ce mot en quelque sorte fatidique de « trésor » apparaît. Gontran, dans le butin fait sur Mummole, s'empare de seize grands plats d'argent, et sur-le-champ en fait fondre quinze pour augmenter son *trésor*. A peine apprend-il la mort de Caribert qu'il fait dire à sa veuve : « Viens à moi avec le *trésor* de ton mari et je t'épouserai ». Celle-ci se laisse prendre au piège, vient, et on la chasse honteusement après lui avoir dérobé son *trésor*. Childebert meurt, Clotaire met la main sur son royaume et sur son *trésor*. Thierry veut tuer son frère Clotaire pour lui ravir son *trésor;* mais celui-ci, qui sait à quoi s'en tenir sur les mœurs de sa famille, prévient le coup et, la conjuration man-

quée, pour pallier sa trahison, Thierry offre à celui dont il convoitait les richesses et la vie un superbe plat d'argent. Un cadeau de cette nature suffisait à apaiser le courroux, détournait la vengeance, adoucissait ces cœurs âpres et cupides[1].

Lisez, dans ce même Grégoire de Tours, le récit du départ de la princesse Rigonthe allant retrouver son nouvel époux Ricarède. Il ne faut pas moins de cinquante chariots pour emporter les matières d'or et d'argent qui composent sa dot. Quatre mille hommes armés, à pied et à cheval, forment son escorte, que commandent plusieurs hauts dignitaires de la couronne, des ducs et un maire du palais. En sortant de Paris, l'essieu d'une voiture se rompt, on s'arrête pour le réparer et pour passer la nuit. Le lendemain, cinquante hommes de l'escorte ont déjà disparu, emmenant avec eux cent chevaux chargés de matières d'or et d'argent, et pendant tout le reste du chemin, les richesses de Rigonthe deviennent successivement la proie des gardes à qui l'on a confié le soin de veiller sur sa personne[2].

En ces temps troublés, la sécurité n'existe, du reste, nulle part, pas même dans la famille royale. De 511 à 752, en deux cent quarante et un ans, vingt-huit rois se succèdent et la plupart meurent assassinés, après avoir massacré leur entourage pour sauvegarder leur vie. Le père tue ses fils, l'oncle ses neveux, la femme son époux, et aucun des meurtriers ne parvient à préserver sa propre existence[3]. Nulle part on n'est à l'abri d'un crime, pas même dans le sanctuaire de la justice. Chilpéric accuse l'évêque de Rouen d'avoir détourné le trésor de Mérovée. Un concile s'assemble. Le roi s'y rend avec une bande d'officiers. A un moment, il élève la voix et

1. Gregor. Turon., I, III, VII.

2. *Ibid.*, I, VI, XLV.

3. Le caractère cruel et barbare de cette race est si bien établi aux yeux de l'histoire, que Montesquieu, dans son *Esprit des Lois*, consacre un chapitre à *l'Esprit sanguinaire des rois francs;* voir l. XVIII, c. XXIX.

accuse l'évêque Prétextat de l'avoir trahi. Cette accusation devient un signal. Les officiers poussent des cris de mort, veulent enfoncer les portes pour massacrer le traître, et les membres du concile frappés d'épouvante abandonnent leurs places et fuient de tous côtés[1].

Le pouvoir royal absolu, sans limites, sans contrôle, implacable est la seule autorité qui puisse tenir tous les appétits en respect. Le roi mort, le lien semble rompu, tout est remis en question. A peine a-t-on appris en Neustrie que le roi Chilpéric vient d'être assassiné, que partout on se barricade et l'on s'arme. Les mécontents du dernier règne, ceux qui ont à se plaindre de malversations ou de vexations, se font justice eux-mêmes. On court sus aux officiers royaux qui ont abusé de leur pouvoir, leurs maisons sont envahies, leurs biens pillés, leurs personnes mises à mal. Chacun profite de l'occasion pour se livrer à des représailles. Les haines héréditaires de famille à famille, de ville à ville, de canton à canton, se réveillent et produisent des brigandages, des meurtres, des guerres civiles. Les condamnés sortent de prison, et les proscrits rentrent, comme si leur ban était rompu par la mort du prince au nom duquel il a été prononcé[2].

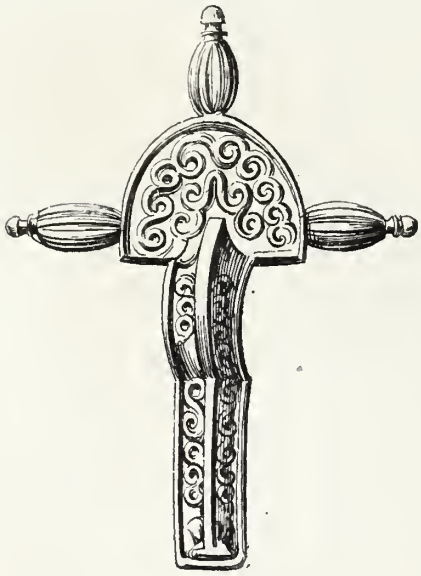


FIG. 93.
FIBULE DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE
Provenant de la sépulture de Caranda.
(Collection F. Moreau)

1. Hæc eo dicente infremuit multitudo Francorum voluitque ostia Basilicæ rumpere, etc... Gregor. Turon., *Histor. Franc.*, lib. V.

2. Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, IVe récit. Grég. Turon., lib. VII.

On voit, par ce lugubre tableau, à quel état précaire la civilisation, la sécurité et les arts étaient réduits sous les premiers Mérovingiens. Que va-t-il advenir de cette race barbare placée ainsi au milieu d'un pays riche, fertile, cultivé, industrieux, entourée de chefs-d'œuvre de toutes sortes ? Il semble que l'envahisseur s'empressera de s'assimiler toutes ces précieuses conquêtes et de s'élever jusqu'à la hauteur intellectuelle, où, malgré sa défaite, plane encore le vaincu. Eh bien, il n'en est rien.

FIG. 94.
AGRAFE MÉROVINGIENNE A ORNEMENTATION GÉOMÉTRIQUE
Provenant des fouilles de Caranda. (Collection Moreau.)

Lois sages et prudentes, mœurs douces et respectables, arts superbes, peinture, sculpture, architecture incomparables, tout cela demeure sans effet. Le barbare victorieux aura beau se frotter à la civilisation supérieure de ceux qu'il vient de soumettre, non seulement il ne se laissera ni vaincre ni convaincre par les chefs-d'œuvre sans nombre placés sous ses yeux, mais encore il finira par imposer au vaincu son art rudimentaire, primitif, informe. Le Gallo-Romain a beau résister, se débattre, se cramponner aux traditions vivantes, il a beau invoquer le bon sens, le bon droit, la raison, le bon goût, chaque année qui s'écoule ébranle l'édifice péniblement élevé par ses pères; et quand, las de lutter, doutant de lui-même, corrompu à son tour par l'exemple, il abdique et se courbe sous le joug de cette esthétique nouvelle qui lui répugne et le révolte, la nuit est faite pour toute une suite de siècles et peut-être pour toujours.

Notez que cet abâtardissement déplorable n'est spécial ni à cette époque, ni à notre pays, ni à notre race. A Byzance, presque vers le même temps, sans conquête, sans désolation,

sans destruction, sans bouleversement grave, sans secousses, par le seul fait de l'avènement aux affaires d'une classe nouvelle (on dirait aujourd'hui d'une nouvelle couche), le goût se gâte, le sentiment se modifie, l'art se transforme, l'artiste perd la notion des proportions humaines, en même temps que les classes riches se passionnent pour les femmes chargées en graisse, épanouies en embonpoint, pour ces créatures fortes et grosses qui sont en quelque sorte la passion instinctive de l'Orient ; et à la suite de cette transformation, l'art s'endort.

FIG. 95.
AGRAFE MÉROVINGIENNE A ORNEMENTATION GÉOMÉTRIQUE.
Musée de Saint-Germain.

En Gaule, ou pour mieux parler en France, car c'est le nom que le pays portera désormais, l'absorption est plus extraordinaire encore qu'à Byzance. En moins de deux siècles, toute la civilisation gallo-romaine est, pour me servir d'une expression d'Augustin Thierry, « dévorée par la barbarie franque », et les arts qui approchaient de leur apogée rétrogradent jusqu'à leur berceau, jusqu'à cet ornement géométrique, point de départ inéluctable de toutes les manifestations plastiques.

Vingt cimetières mérovingiens découverts et fouillés, cinquante mille tombes explorées avec un soin minutieux ne livrent point à l'archéologue dix objets qui ne portent le cachet de la barbarie. Depuis la sépulture du chef le plus puissant jusqu'à celle du soldat le plus humble, il devient impossible de rencontrer un objet d'art qui soit digne de ce nom. Le vainqueur ne songe même pas à se parer de la dépouille du vaincu, il méprise ses bijoux et ses ornements. Sur vingt mille agrafes, fibules,

plaques, glaives, boucliers, on n'en trouverait pas cent, où la figure humaine soit tracée même d'une façon grossière, brutale, rudimentaire. On n'en trouverait pas dix, pas cinq, où elle soit représentée avec quelque fidélité et quelque respect.

Des dessins géométriques, des lignes rondes ou droites, des cercles, dans lesquels sont inscrits des carrés, des triangles, des étoiles, des roues simulées en raies pointées, des entrelacs, des

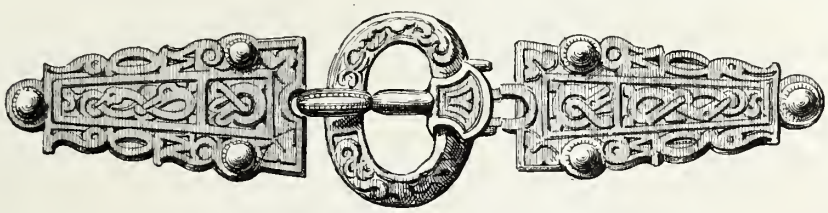


FIG. 96. — FIBULE MÉROVINGIENNE ORNÉE DE SERPENTS.
Provenant des fouilles de Caranda. (Collection F. Moreau.)

méandres, de loin en loin un ornement qui ressemble à une feuille de fougère ou une série de méandres qui aboutit à une tête de serpent; telles sont les combinaisons, ingénieuses parfois, souvent élégantes, très curieuses assurément mais singulièrement bornées, qui ont remplacé ces belles représentations humaines, ces statues, ces statuettes, ces bas-reliefs, ces figures délicates, ces trophées gracieux et ces guirlandes harmonieuses qui communiquent un charme si particulier aux productions de l'art gallo-romain.

C'est en vain que les chefs et les souverains, mieux préparés, mieux entourés, élevés dès leur plus tendre enfance au milieu d'une civilisation et d'un art dont on leur dévoile la grandeur, cherchent à réagir contre ces tendances étrangement exclusives et si cruellement étroites. C'est en vain que Chilpéric conserve dans son trésor un grand nombre de médailles précieuses, dont il fait parade devant Grégoire de Tours. C'est en vain que

Childebert Ier couvre de peintures les églises qu'il vient de bâtir[1], et que Gondebaud décore de ses propres mains les oratoires qu'il a fait élever. Les Francs ne veulent rien entendre aux arts de la Gaule romaine. Ils n'ont pour eux que dédain et mépris, et c'est avec un orgueil non contenu qu'ils s'écrient en montrant leurs primitives parures : « Ce ne sont point des artistes venus d'Italie, ce sont des barbares qui ont exécuté ces ouvrages. »

Il est à remarquer, observe à ce propos M. Benjamin Fillon[2], que la prédominance absolue de ces arts rudimentaires se manifesta « juste au moment où l'aristocratie, plus rebelle que ses rois à l'influence des idées romaines et chez qui la féodalité était en germe, entra en lutte avec les Mérovingiens et ne tarda pas à les subalterniser. » L'adoption du système décoratif qui réalisait leur idéal était, en effet, une affirmation de la nationalité, de la culture intellectuelle, de la race de ces Francs désormais suzerains du pays, en même temps qu'une sorte de réaction contre les tendances romaines des représentants du clergé et des successeurs de Mérovée.

Mais alors même que, par une volonté de fer, le souverain parvient à demeurer politiquement le maître; alors même que, comme Dagobert, tout-puissant, riche, magnifique, il aime à s'entourer d'objets d'art; alors même que, superstitieux, il prodigue aux églises des trésors, des pierreries, des métaux précieux et possède dans son clergé des artistes comme saint Éloi, capables d'enfanter des chefs-d'œuvre, il ne parvient point à s'émanciper de ce joug singulier.

Éloi, esprit élevé, affiné, délicat pour l'époque, homme de génie, dans le sens le plus vaste du mot; Éloi, qui devint évêque sans avoir été clerc, et saint bien qu'ayant été évêque; Éloi, lui

1. Émeric David, *Histoire de la peinture.*

2. *Les Beaux-Arts et les arts décoratifs,* t. II ; *l'Art romain et ses dégénérescences.*

aussi, obéit à la loi commune. Il composa, nous dit-on, des vases avec des ornements superbes, couvrit d'or des devants d'autel, forgea des châsses, des pupitres, des balustrades et des trônes[1]; ouvrages que nous déclarons volontiers précieux, surprenants, admirables, bien qu'aucun d'eux cependant ne soit parvenu jusqu'à nous. Mais Éloi n'exécuta ni ne dessina jamais une figure humaine, un buste, un bas-relief, une statue, et le seul échantillon de la statuaire de ce temps, qui soit parvenu jusqu'à nous, n'est pas fait pour nous faire regretter cet oubli du grand saint, cette lacune qui dépare son œuvre.

FIG. 97.
VICTOIRE EN BRONZE DU VIe SIÈCLE.
(Collection Benjamin Fillon.)

La Victoire, dont on voit ici l'image, type aussi laid que rare, rappelle les triens impériaux d'Anastase, de Justin et de Justinien, qui servaient de monnaie sous le règne troublé des descendants de Mérovée. « C'est bien là d'ailleurs, disait naguère M. B. Fillon, son savant possesseur, la victoire appropriée aux temps affreux où elle a été modelée, telle que la comprenaient les compagnons barbares de Clovis : une sorte de vampire pesant de tout son poids sur le vaincu. Palme et couronne, attributs

1. Voy. *Vie authentique d'Éloi,* par Saint-Ouen.

dont cette figurine était originairement pourvue, sont tombés des mains informes du monstre. »

Quelques petits oiseaux émaillés, au bec énorme, à l'œil gigantesque, ressemblant à des perroquets, bien qu'ils figurent des faucons, des vautours ou des aigles, quelques petits cava-

FIG. 98.

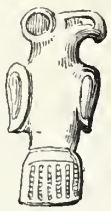


FIG. 99.

AIGLES DE L'ÉPOQUE MÉROVINGIENNE EN BRONZE ÉMAILLÉ ET NON ÉMAILLÉ
Provenant des fouilles de Caranda.

liers primitifs et naïfs viennent s'ajouter à ce rare spécimen pour souligner encore la barbarie de cet art maladroit, revenu, par la rigueur des temps et l'inexpérience des artistes, aux bégayements incertains de l'enfance.

FIG. 100. — MÉDAILLE FRANQUE EN OR.
Musée de Leyde.

CHARLEMAGNE

Statuette en bronze du XIIe Siecle

(Musée Carnavalet)

Imp A Quantin

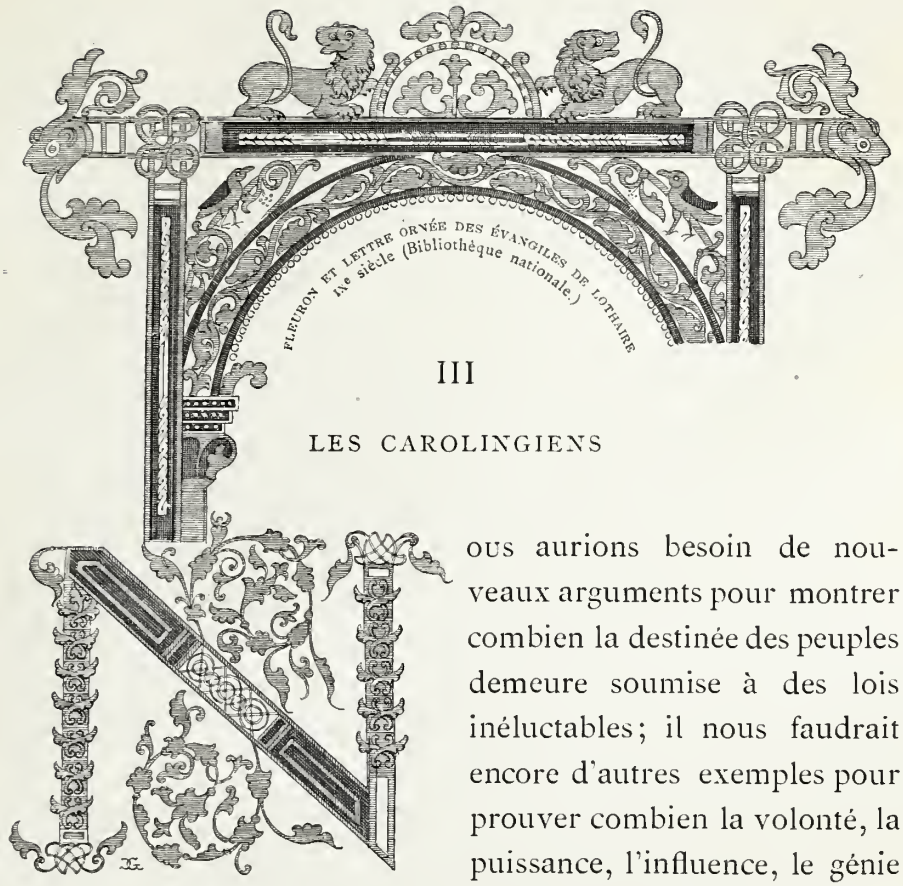


FIG. 101.

III

LES CAROLINGIENS

Nous aurions besoin de nouveaux arguments pour montrer combien la destinée des peuples demeure soumise à des lois inéluctables; il nous faudrait encore d'autres exemples pour prouver combien la volonté, la puissance, l'influence, le génie même de quelques hommes supérieurs, intelligents, résolus, illustres à tous égards, a peu de prise sur la masse de la nation et se trouve inefficace quand il s'agit de transformer les arts et de développer le goût, qu'il suffirait de l'époque dont nous allons analyser en quelques lignes les traits principaux, pour établir cette vérité d'une façon péremptoire.

A l'aurore de cette période nouvelle de notre histoire apparaît une figure imposante, majestueuse, grandiose, démesurée, dont M. Cousin a tracé ce portrait si frappant : « Ce personnage extraordinaire, fils de Franc, et lui-même presque sans culture, mais portant dans son sein presque tous les instincts qui font le grand homme, le génie de la guerre, le génie de la législation, surtout le génie de l'organisation, aussi passionné

qu'Alexandre, aussi réfléchi que César, jeté par le sort au milieu des ruines de l'empire romain et parmi les flots de peuplades à demi sauvages, et là ne rêvant qu'ordre et discipline : barbare qui soupire après la civilisation, conquérant dont toutes les victoires sont des conceptions politiques... C'est Charlemagne[1] ! »

Charlemagne, quelle auréole entoure ce nom ! quel prestige s'attache à cette individualité ! Certes, c'est encore là, si l'on se place à notre étroit point de vue, un barbare. On peut, comme l'ont fait certains historiens de nos jours[2], lui reprocher ses mœurs dissolues, son caractère vindicatif, sa superstition, et la cruauté dont il fit trop souvent preuve. Il avait ces traits communs avec tous ses contemporains. Mais ce qu'il avait de plus qu'eux c'est un désir inassouvi de lumière, de vérité, de science, ce qu'il avait, c'est un esprit et des sens capables de discerner la beauté, un cœur accessible à l'éloquence des arts. Il eût pu comme ses prédécesseurs s'enorgueillir de la terreur qui s'attachait à son pouvoir; il préféra une autre sorte de gloire.

En un temps où une pareille conception touchait presque au prodige, il avait senti que la force matérielle est impuissante à réformer des populations ignorantes et barbares. Il avait entrevu cette vérité, reniée depuis si longtemps, que les arts et les lettres sont les seuls moyens efficaces de contenir les instincts matériels et d'adoucir les mœurs; il avait compris que le meilleur procédé pour diriger les hommes, c'est de commencer par les éclairer et les instruire.

Aussi que fait-il, ce barbare ? Il appelle à lui toutes les intelligences de son royaume, il va même jusqu'à emprunter des artistes à l'étranger. Pour se rendre compte de l'audace et de la nouveauté d'une telle entreprise, il faut ne pas perdre de

1. Voy. Cousin, Œuvres, 5e série, t. II, *Défense de l'Université et de la Philosophie.*
2. Notamment M. Double dans son livre *l'Empereur Charlemagne.*

vue l'effroyable chaos dans lequel la France était alors plongée.

Le tableau, du reste, est encore présent à notre esprit : à partir des premières invasions franques, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, les lettres avaient commencé à péricliter. La langue romaine, la seule qu'on écrivît alors, abhorrée du vainqueur, était tenue par lui en souverain mépris. La peinture et la sculpture, qui dès le ve siècle avaient cessé d'être un art pour devenir le plus douteux et le moins lucratif des métiers, étaient allées s'abâtardissant de jour en jour. Au moment où Charlemagne, par des procédés assurément condamnables, mais qui, somme toute, étaient ceux de sa race, de son milieu et de son temps, réunit dans ses fortes mains les différentes provinces du royaume, arts et artistes, tout avait disparu.

Malgré cela, à peine est-il parvenu à établir une sorte d'unité administrative, que sa première attention et sa préoccupation incessante sont de reprendre le fil brisé de la civilisation antique et d'essayer de le renouer au profit de notre nation. Charlemagne, et c'est là ce dont il nous faut lui savoir un gré éternel, Charlemagne, dès le VIIIe siècle, a tout tenté pour opérer chez nous une renaissance de l'antiquité.

De la première à la dernière heure, ce fut là sa pensée dominante. Tout dans sa politique évolue vers ce but majestueux. A peine affermi sur le trône, s'il s'efforce de gagner l'amitié des principaux souverains du globe, c'est non seulement pour garantir ses frontières et pouvoir refouler jusqu'au Danube les barbares saxons qui s'efforcent de franchir le Rhin, c'est aussi pour emprunter au Midi et à l'Orient leurs arts et leurs sciences.

Dès l'année 777, nous le voyons traiter avec les gouvernements mauresques de Saragosse et de Huesca et, par ces alliances, se ménager le concours des géomètres et des mathématiciens arabes, les plus érudits de cette barbare époque. Dix ans plus tard, il ramène d'Italie des grammairiens, des musiciens,

et pour ses architectes c'est à l'empire de Byzance qu'il les emprunte. Enfin ses relations avec le célèbre calife Aroun-al-Raschid lui valent l'envoi d'armes précieuses, d'étoffes de prix

FIG. 102. — GUERRIER DU IXe SIÈCLE.
(D'après la châsse de saint Maurice.)

et de cette clepsydre fameuse dont l'arrivée compta parmi les événements considérables de sa cour[1].

Cette horloge, assurément fort primitive comme système, mais damasquinée et d'un mécanisme singulièrement com-

1. Voy. Eginhard, *Vita glor. imper. Karoli regis magni.*

pliqué, allait servir de modèle aux mécaniciens, aux joailliers, aux armuriers de ce temps ; pendant que de la vue des tentures orientales devait naître chez nous l'art devenu si français de

FIG. 103. — COURONNE DU SAINT-EMPIRE ROMAIN
Dite couronne de Charlemagne.
Au trésor impérial de Vienne. (Schatz Kammer.)

la tapisserie, et que nos artisans allaient, au contact des nouveaux venus, apprendre à fabriquer les verres de couleur et les mosaïques murales [1].

C'est en effet à cette époque qu'à Auxerre, dit-on, sous les yeux et la direction du bienheureux Anthelme, furent tissés

1. Paul Lacroix, *les Arts au moyen âge.*

les premiers tapis fabriqués dans la Gaule conquise, et l'église Sainte-Marie de Vence, qui date, elle aussi, de ce temps, prit le nom de *Daurade,* à cause des mosaïques dont on l'avait ornée.

Pour l'architecture, l'apport des influences et de la main-d'œuvre étrangères n'est pas moins visible. Là pareillement, tout était à faire. Les sculpteurs, les architectes et même les ouvriers habiles manquaient absolument. Mais ces obstacles étaient bien plus faits pour exciter le zèle du puissant monarque que pour le ralentir. Aussi non seulement il n'hésita pas à faire venir de Constantinople et d'Italie des maîtres en l'art de bâtir, mais encore il appela près de lui des colonies d'ouvriers habiles, et se fit expédier à grands frais des chapiteaux et des fûts de colonnes, des frises et des bas-reliefs pour orner ses églises, ses baptistères et ses palais [1].

Il y a cent ans à peine, les maisons royales d'Aix-la-Chapelle, de Nimègue, de Goddinga, d'Attiniacum, aussi bien que les monastères de Trèves, de Saint-Gall, de Salzbourg montraient encore des traces nombreuses et frappantes de cette singulière alliance de fragments antiques, d'une perfection rare, mêlés à des constructions du IXe siècle dénonçant une esthétique indécise et des artistes mal formés.

Ajoutons que tous ces sacrifices n'ont point pour cause unique un amour démesuré du luxe. Le nouvel empereur n'agit point au hasard, il poursuit un but longuement médité. Il veut s'imposer à ses ennemis autant par la grandeur de son faste que par la puissance de ses armes. Il en convient lui-même dans ses capitulaires [2], et ses panégyristes déclarent qu'il voulait faire d'Aix-la-Chapelle une « Rome nouvelle [3] ». Il tient, en effet, à ce que les Saxons, courbés non seulement sous

1. *Monachi San Gallensis. — De Gestis Karoli Imp.,* l. I.
2. *Capitul. de part. Sax.,* anno 789.
3. Voir : *Alcuini versus de Karolo Magno.*

le joug de son glaive, mais encore sous celui de la croix, se persuadent de la puissance de leur nouveau maître et de leur nouveau Dieu, par la vue des richesses que l'un et l'autre possèdent.

FIG. 104. — FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT SAVINIEN.
Étoffe du xe siècle. (Trésor de la cathédrale de Sens.)

Pour cela, il agrandit, embellit, enrichit les monastères de Saint-Vandrille, de Corbie, de Fulde, de Saint-Gall, et un de ses capitulaires ordonne que des orfèvres soient établis dans chacune des grandes villes de son empire. Par ses ordres, Ébron jette les fondements de l'église de Reims, que son successeur Hincmar

ornera de peintures, de verrières et de mosaïques. Par ses ordres encore, Angilbert, son gendre, abbé de Saint-Riquier, rebâtit son église, la décore de bas-reliefs et de frises, la pare de statuettes d'ivoire et d'or.

Effort gigantesque, activité merveilleuse, élan artistique d'une puissance inconnue jusque-là, dont on ne comprend la grandeur et la portée qu'en énumérant les difficultés, insurmontables pour tout autre, avec lesquelles le grand empereur se trouva aux prises.

Il ne faut pas craindre de répéter, en effet, que Charlemagne dut en quelque sorte tout créer d'une seule pièce, tout enfanter d'un même coup, l'art et les artistes manquant à la fois et personne ne pouvant autour de lui répondre à ses visées grandioses. Un seul fait, au reste, fera comprendre à quelle pénurie de gens habiles on se heurtait en ces temps de relative barbarie.

Pendant toute la durée de son règne, Charlemagne, dit-on, ne put trouver un graveur assez savant pour représenter, sur son sceau, sa royale effigie. Peu désireux de déshonorer ses actes en y apposant une tête aussi affreuse que celle dont Chilpéric II avait fait usage, le fondateur de la dynastie carolingienne en fut réduit, pendant toute une existence, à se servir de deux pierres gravées antiques, représentant l'une un Marc-Aurèle, et l'autre un Jupiter barbu. Pour ses monnaies, il fut tout aussi mal servi. La plupart de celles qu'on frappa sous son règne sont sans effigie, et les pièces qui portent sa figure nous viennent de Rome ou sortent des mains d'ouvriers italiens, byzantins ou grecs.

Pour la peinture, par contre, il semble avoir été plus heureux, et si aucune des décorations murales qui furent fort communes de son temps n'est parvenue jusqu'à nous, du moins avons-nous par les manuscrits la preuve que, dans un genre plus réduit, d'habiles artistes travaillèrent régulièrement pour son compte.

Jusqu'à lui nous ne découvrons, en effet, dans tout ce qui

touche à notre pays, qu'un caractère disgracieux et un art en-

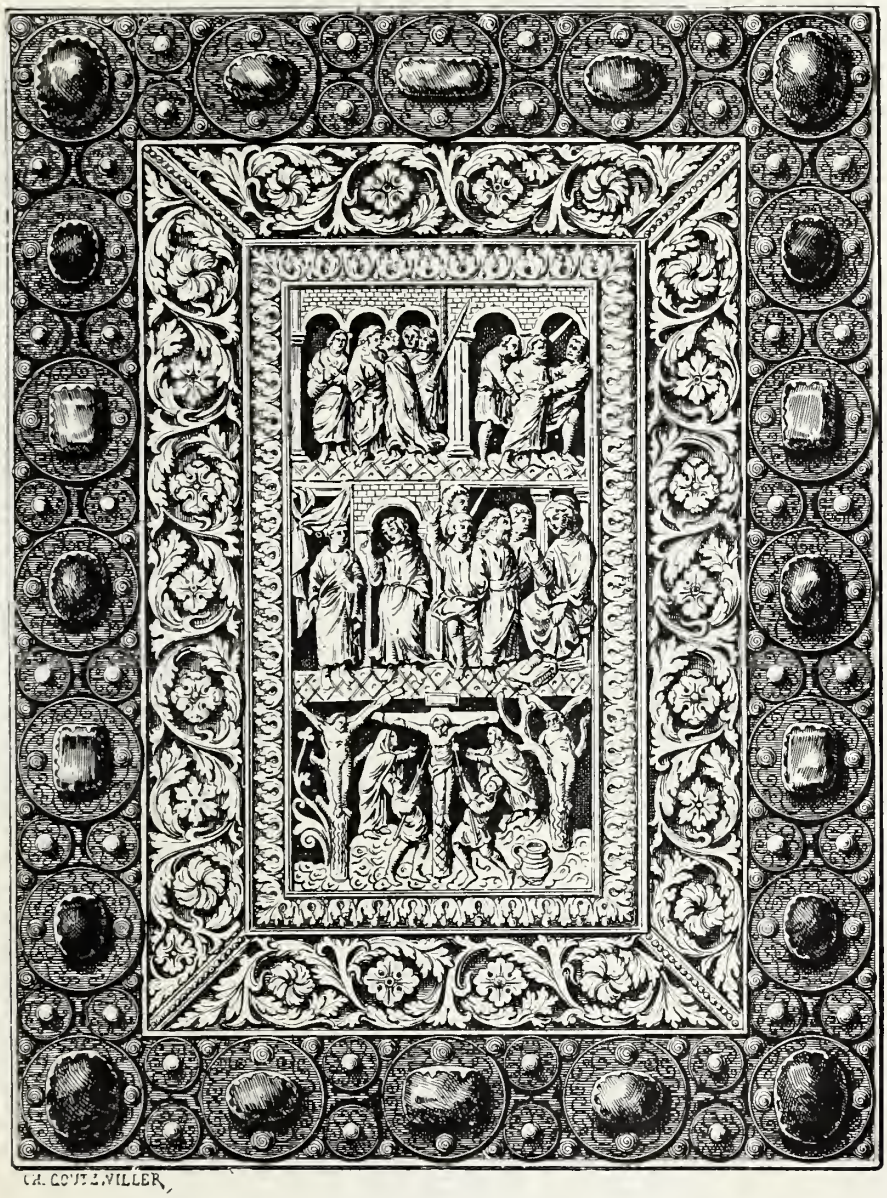


FIG. 105. — RELIURE DES QUATRE ÉVANGILES A L'USAGE DE METZ.
(Bibliothèque nationale.)

fantin : « Il était bien temps, dit M. Champollion-Figeac[1], que

1. Voir : *Documents paléographiques relatifs à l'histoire des beaux-arts.*

la salutaire influence exercée par l'illustre monarque se fît sentir dans les arts aussi bien que dans les lettres. »

Cette influence se manifesta par la création, dans les monastères de Saint-Ricquier de Reims, de Fulde, de Corbie, de Saint-Gall, de nombreuses écoles de copistes, d'où sortirent une foule d'œuvres extrêmement remarquables.

Non seulement les plus beaux manuscrits sur vélin pourpre appartiennent au siècle de Charlemagne, et sont en quelque sorte caractéristiques de son règne, mais on constate encore, dans les manuscrits carolingiens, un retour très marqué vers les images bien équilibrées et sainement dessinées de l'antiquité latine, ou vers les somptueuses figures des livres de liturgie byzantins.

Tel est *l'Évangéliaire* donné par Louis le Débonnaire à l'abbaye Saint-Médard de Soissons, et dans lequel se manifeste le style oriental. Tels sont aussi le *Sacramentaire* de Gellond, précieux par ses images allégoriques; la *Bible,* dite de Metz, où non seulement on trouve des peintures de grandes dimensions, mais dont certaines figures sont copiées d'après des modèles empruntés au paganisme latin [1].

Ces confusions du sacré et du profane, qui vont se reproduire à huit siècles d'intervalle et avec une profusion singulière, lorsque sonnera l'heure de la vraie, de la grande renaissance, étaient en quelque sorte inévitables. Le retour vers l'antiquité et vers les lettres païennes a toujours conduit, en effet, à ces mélanges plus extravagants en apparence qu'en réalité.

Charlemagne, tout le premier, en était forcément amené, dans cette académie où il aimait à réunir ce que son royaume renfermait de savants illustres [2] et qu'on nommait « l'école du

1. Notamment un certain David, autour duquel on a personnifié le courage, la justice, la prudence, et qui n'est autre qu'un Apollon.

2. Guizot, *Histoire de la civilisation en France.*

palais », à mêler l'admiration que lui inspirait cette Rome antique, dont il souhaitait de restituer à son profit le prestigieux empire, avec la foi nouvelle dont il se faisait une arme de guerre et un moyen de domination.

Dans l'école même, ces savants personnages se donnaient volontiers des noms empruntés à l'antiquité grecque, romaine ou judaïque. Alcuin, que M. Labarte ne craint pas de qualifier « l'esprit le plus vaste et le plus actif de cette époque après Charles lui-même[1] », s'était choisi le nom de *Flaccus,* Angilbert avait modestement pris celui d'*Homère,* et Théodulfe celui de *Pindare.* Quant à Éginhard, pour marquer son talent dans les arts, il se faisait donner le nom de *Beseled,* ce neveu de Moïse à qui le Seigneur avait accordé le don précieux de travailler merveilleusement le bois, les métaux et les autres matériaux de prix, qui servirent à la construction du tabernacle. Enfin le maître se faisait appeler *David,* nom qui lui convenait du reste assez bien à tous égards, mais que la postérité ne lui a cependant pas conservé.

Un autre indice non moins frappant de cette évolution vers l'antiquité se manifeste dans le costume de Charlemagne et de son entourage.

Le jour de son inauguration comme empereur, à la sollicitation du pape Léon IV, le fondateur de la dynastie carolingienne avait arboré le costume de Patrice de Rome. C'est sous cet habit qu'il se présenta à Saint-Pierre du Vatican, et ce n'était pas, au reste, la première fois qu'il le revêtait, car, seize ans auparavant, il s'était déjà montré aux Romains avec la chaussure sénatoriale et la toge chlamyde.

A son exemple, la plupart des Francs avaient renoncé au grand manteau germanique, pour vêtir la saie bariolée des Gallo-Romains. A leur côté, le coutelas de leurs ancêtres avait fait

1. Voir : *Histoire des arts industriels au moyen âge.*

place à l'épée à pommeau et à garde de fer, dont la lame longue et large était enfermée dans un fourreau de bois garni de cuir; enfin tous les chefs, jadis si fiers de leur longue chevelure, insigne du commandement, avaient fait couper leurs cheveux à la romaine, et l'empereur lui-même, que nous aimons à nous

FIG. 106. — FRAGMENT DU SUAIRE DE SAINT POTENTIEN.
Étoffe du xe siècle. (Trésor de la cathédrale de Sens.)

représenter avec une longue barbe *griffaigne,* s'était fait raser le menton.

En tout, on le voit, Charlemagne s'était montré l'ardent restaurateur des tendances gallo-romaines. Partout il s'était efforcé de ressusciter non seulement l'organisme de l'empire d'Occident, mais encore, ce qui à ses yeux faisait sa vraie supériorité, son indiscutable grandeur, les arts, les lettres, les sciences. Il avait fait tout ce qui était en son pouvoir pour renouer la tradition,

et il pouvait assurément espérer que, de si laborieux efforts, résulterait une création durable. — Il n'en fut rien.

Sa tentative héroïque aboutit, de son vivant, à des copies plus ou moins heureuses, à des imitations plus ou moins correctes des ouvrages laissés en modèle par ces populations gallo-romaines que les Francs avaient brutalement subjuguées. Pour réveiller la verve nationale endormie, il avait remué les cendres de la vieille Gaule et de l'Empire romain. De ce foyer mal éteint, quelques pâles étincelles avaient jailli, prenant dans cette nuit obscure l'éclat et la grandeur de brillantes étoiles; mais l'heure n'avait point encore sonné où, de l'esprit et du cœur même de la France renouvelée, devait s'élancer un art nouveau, puissant, vivifiant et robuste.

Les ferments apportés par les peuplades conquérantes étaient depuis trop peu de temps mêlés à la vieille civilisation gallo-romaine, pour qu'un art autochtone pût éclore. Il fallait pour féconder ce mélange une plus longue incubation. L'éclosion devait venir à son heure. La production artistique ne se règle pas avec des lois et des arrêts. Elle n'obéit point à la discipline qu'un monarque impose; elle tient aux entrailles mêmes de la nation.

En donnant à la renaissance qu'il projetait cette impulsion vigoureuse qui imprima à toutes les productions de son temps un caractère uniforme, Charlemagne avait les yeux tournés vers le passé. Or qu'importait le passé à ces hardis compagnons, qui connaissaient la Gaule seulement depuis qu'ils en avaient fait la conquête? Que leur importait la grandeur de l'Empire gallo-romain, à eux qui l'avaient combattu, écrasé, soumis, occupé, et qui le détenaient sous leur main de fer, en exprimant la moelle et le sang?

C'est vers l'avenir qu'ils portaient leurs regards, c'est là seulement que pouvaient exister pour eux la grandeur, la ma-

jesté, la sereine puissance, si tant est qu'ils la devaient connaître. C'est pourquoi la tentative magnifique de Charlemagne n'eut pas les suites qu'elle semblait comporter.

De l'année 814, où meurt l'empereur, à l'an 987, où sa dynastie disparaît de la scène du monde, treize rois se succèdent sur le trône de France, et il faut à peine cinquante ans pour qu'il ne reste plus trace de cet édifice superbe, que Charlemagne avait si péniblement construit.

FIG. 107. — SCEAU DE L'EMPEREUR CHARLEMAGNE.
Bibliothèque nationale.

FIG. 108. — CASQUE DIT DE BOABDIL.
A l'*Armeria real* de Madrid.

IV

LE MOYEN AGE.

FIG. 109.

Nous venons de voir que la décadence n'avait point attendu, pour se produire, que les Carolingiens eussent été dépouillés de leur trône. A la mort de Charlemagne, nous l'avons dit, l'édifice trembla sur sa base. Il avait vacillé sous ses successeurs immédiats, pour ne pas tarder à s'effondrer. Les arts, dont l'existence précaire et factice n'avait d'autre appui que la puissance souveraine et ne possédait de racines que dans le faste

royal, avaient suivi la même voie. En vain, sous Louis le Débonnaire, Ebbon, archevêque de Reims, s'était-il plu à rassembler d'habiles ouvriers et des artistes qu'il combla de bienfaits[1]; en vain Charles le Chauve avait-il décidé la formation d'une école de sculpteurs et d'orfèvres dans l'abbaye même de Saint-Denis[2], tout était resté inefficace, l'anéantissement avait été absolu.

Mais, dans l'entre-temps, un fait considérable s'était accompli. L'hérédité des Comtés, signée par Charles le Chauve l'année même de sa mort (877), avait transformé ce monde mal défini, sans principes fixes, sans lien social, plein de révoltes à sa base et de défaillances à son sommet. Jusque-là magistrats amovibles, les Comtes devinrent, par l'hérédité dans leurs charges qui leur était concédée, des souverains en miniature. Chacun désormais régna despotiquement sur les pays soumis à son administration. Un nouvel état social fut la conséquence de cette révolution d'en haut. La Féodalité était créée.

Il est à remarquer, toutefois, que cette révolution fut bien accueillie dans son principe. Comme le constate Michelet : « Les peuples n'avaient plus que haine et mépris pour un roi qui ne savait plus les défendre; ils se serrent autour des seigneurs et des comtes. » Il ne faut donc pas être surpris que la féodalité, à son aurore, ait été populaire. On retrouve, du reste, des traces de cette popularité dans les souvenirs confus de la nation, et aussi dans ces chansons de gestes, où Gérard de Roussillon, Renaud, les fils Aymon, insurgés contre les derniers rois carolingiens, occupent une place si brillante; mais cet enthousiasme ne devait pas être de longue durée.

L'ordre de choses nouveau s'incarne promptement dans un personnage important, le *Seigneur*, qui partout se pose en sou-

1. *Flodoardi Remens. hist., libri IV;* lib. II, c. XIX.
2. *Lupi, abbat. Ferrar., opera : Epist.* XXII, cité par Labarte.

verain de la terre. Or ce seigneur peu cultivé, élevé dans les seules idées de combat et de conquête, considère le *droit de guerre* comme son bien le plus précieux. Dans la cérémonie d'investiture, qui lui confère son titre, ses droits, ses privilèges et son caractère, il ne revêt plus, comme jadis, la robe virile, emblème des dignités législatives et judiciaires ; il s'habille en guerrier. On ceint ses reins d'un baudrier, on chausse ses talons d'éperons dorés, on frappe son épaule avec le plat de l'épée.

FIG. 110. — GUERRIER DU XIe SIÈCLE.
Restitué d'après la tapisserie de Bayeux.
(Musée d'artillerie.)

Aussi n'aspire-t-il, à partir de ce jour, qu'à montrer la force de son bras et l'héroïsme de son cœur. Le plus beau titre qu'il ambitionne est celui de « redouté », et, comme aucun obstacle ne s'oppose à ses goûts turbulents, il donne un libre champ à son amour du combat. Stimulé par cette ardente passion du butin traditionnelle chez ses ancêtres, chaque suzerain devient un frelon qui pille la ruche des abeilles voisines, quand il ne pille pas d'autres frelons. C'est ce qu'on appelle, dans le langage imagé de ce temps, « aller à la proie ».

Dès lors on les voit bardés de fer, *fervestus,* comme les appellent les vieilles chroniques, courir les grandes routes, dresser des embuscades, arrêter les passants, rançonner les marchands, piller les convois, incendier les villages. « Sur les

chemins publics ils attaquent les voyageurs inoffensifs, sans épargner les pèlerins ni les religieux..... Sur mer, ils font le métier de pirates, et sans rien craindre, pas même la colère de Dieu, ils s'emparent des navires, les brûlent et noient dans les flots ceux qu'ils ont dépouillés[1] ».

Aucun obstacle n'est mis à leurs déprédations, aucune loi ne leur est connue. Les princes du sang sont les premiers à donner l'exemple. Eudes Ier, duc de Bourgogne, Burchard *le Barbu,* tige de la maison de Montmorency, Hugues de Pompone, seigneur de Crécy, les sires de la Roche-Guyon payent de leur personne et se conduisent en vrais bandits. Les rois eux-mêmes sont impuissants à maintenir l'ordre dans leurs domaines, et la lutte la plus acharnée et la plus déloyale est encore celle qui sévit entre les divers membres de la famille royale.

Hugues Capet a fait la guerre aux derniers successeurs de Charlemagne, il s'est emparé par audace de leur trône, par perfidie de leur personne; il les a fait mourir en prison. Pour le récompenser de leur avoir facilité l'accès du rang suprême, ses fils briguent l'honneur de lui infliger le même sort. Robert lève contre son père l'étendard de la révolte et, poussés par leur mère, les deux fils de Robert s'insurgent à leur tour. Henri, déjà couronné roi, met au pillage le domaine de la couronne et ravage ses propres États. Eudes, son cadet, l'attaque et ces frères ennemis donnent au monde féodal le répugnant spectacle de leur haine et de leurs divisions. Partout, au reste, il en est de même: Baudouin chasse son père du trône de Flandre et l'oblige à implorer la pitié et l'aide du duc de Normandie. On juge des effets que devaient produire d'aussi détestables exemples.

La terreur religieuse, la superstition, la foi (cette foi dont on a fait un si grand honneur à tout le moyen âge), demeurent

1. *Jacobi à Vitriaco historiæ;* Hist. occid., c. III.

sans influence sur de pareils hommes, ou tout au moins sans efficacité. La crainte du sacrilège n'est même pas capable d'arrêter leurs bras, de contenir leurs passions, d'intimider leurs cœurs. Charles le Bon, à Bruges, est assassiné dans un lieu saint; Guillaume III de Bourgogne est massacré aux pieds des autels; Guy de la Roche-sur-Yon est égorgé dans sa propre église. — Ceux-là même, du reste, qui devraient enseigner les égards que mérite la foi jurée et le respect de la vie humaine, figurent au premier rang des assassins et des parjures, et c'est un évêque qui, par trahison, livre Charles de Lorraine à Hugues Capet.

Les prélats, du reste, et les abbés revêtent volontiers l'armure et, à l'image des seigneurs laïques, combattent entre eux, attaquent les gens paisibles et mettent à rançon les villages mal défendus. Mais comme l'Église abhorre le sang, eux et leurs gens s'arment seulement de massues, de gourdins, de fléaux et assomment canoniquement leurs ennemis [1]. Même les plus instruits, les plus doux, les plus civilisés, les plus distingués d'entre ces prélats ne répudient pas ce faste guerrier et cet appareil militaire. Suger, une des lumières de ce temps et l'un des prélats les plus éminents que la France ait produits, Suger aimait à revêtir le hoqueton et la cotte de mailles. Suger, quand il sortait, se faisait escorter par cinquante cavaliers [2].

On devine assez à quel état notre malheureux pays se trouvait réduit sous une domination pareille? C'était l'époque néfaste où Grégoire VII pouvait écrire en parlant de la France: « Toutes les lois y sont oubliées, toute justice est foulée aux pieds. Il n'est pas d'actes vils, infâmes, cruels, intolérables, qui ne s'y commettent impunément [3] »; et un historien a pu accuser

1. Voir : Wulson de la Colombière, *Science héroïque du blason.*
2. Voir : *Vie de Suger;* Collect. Guizot, t. VIII.
3. *Recueil des historiens de France,* t. XIV.

la féodalité, à l'époque de sa puissance la plus haute, d'avoir converti en anthropophages[1] les paisibles habitants de la Gaule.

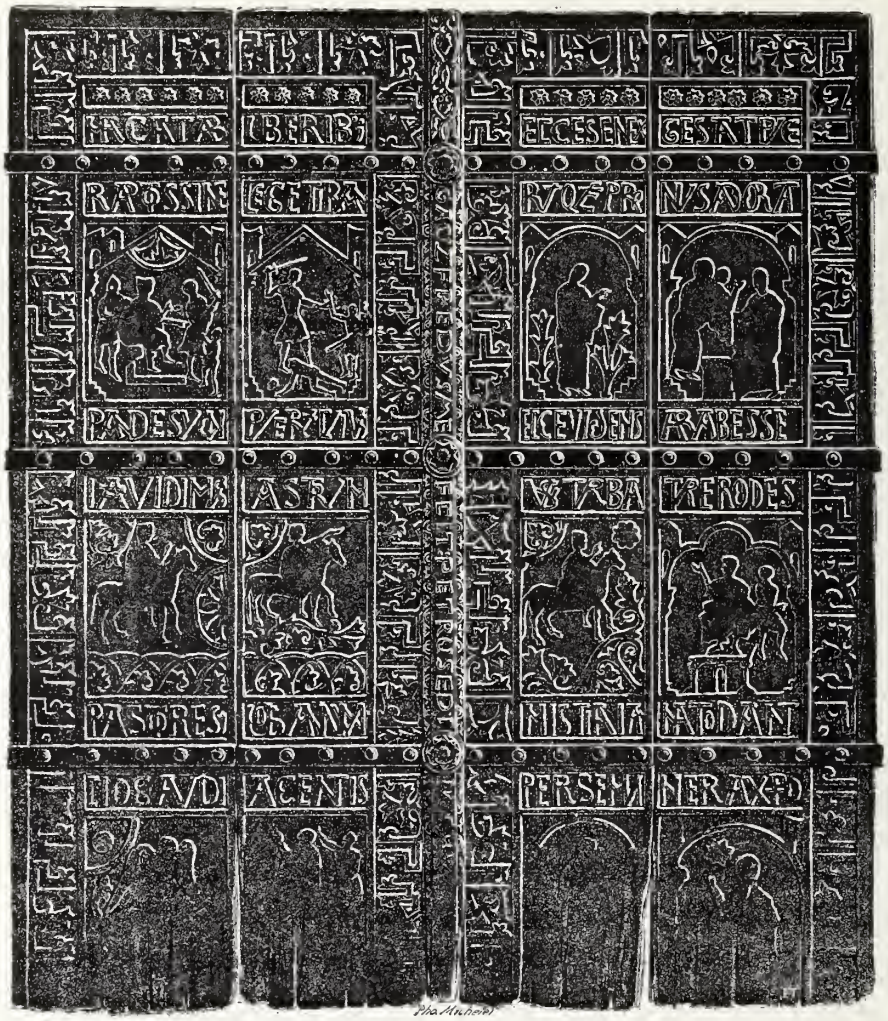


FIG. 111. — PORTE ROMANE, XIIe SIÈCLE.
Église Notre-Dame-du-Puy.

Reproche mérité, car pendant un siècle environ, la France se vit affligée de vingt-trois famines successives, parmi lesquelles dix-huit furent souillées d'anthropophagie.

1. Voy. Dulaure, *Histoire de Paris.*

A lire de pareilles horreurs, on serait tenté de croire qu'au milieu d'un semblable chaos l'art ait dû disparaître de notre pays. Il semble que cette plante délicate et fragile ait dû être anéantie du coup et pour toujours. Eh bien non, tout au contraire, cet état social si incertain, si troublé, si nuageux, si primitif, se trouva être une période de parturition. Ces temps féodaux qu'on a comparés, non sans raison, aux époques indécises célébrées par Homère, avec la grâce, la finesse de la race et la beauté du climat [1] en moins, allaient donner naissance à un art nouveau, à un art puissant et gracieux, élégant et robuste, non pas cette fois importé du dehors, comme à l'époque gallo-romaine ou comme sous le règne de Charlemagne, mais autochtone, c'est-à-dire jaillissant du sol, manifestation de la race, expression de son idéal, résultat de ses qualités, satisfaction de ses besoins.

Cet art, en effet, à part quelques réminiscences forcées, n'emprunte rien à ceux qui l'ont précédé. Aux conceptions régulières de l'antiquité classique, il substitue une esthétique nouvelle qui s'affranchit de tout préjugé. Il puise sur son propre fonds ; il trouve, dans sa propre imagination, un ensemble de principes dont il poursuivra impérieusement l'application. Les dispositions, la construction, la décoration, l'ornementation, la statique inaugurées par lui, diffèrent si complètement de ce qui s'était produit jusque-là, elles sont si bien l'expression d'un autre idéal et de sentiments inconnus des Anciens, qu'on en est réduit à se demander si cette nuit profonde, obscure, ténébreuse, n'avait point été en quelque sorte nécessaire, indispensable, pour déblayer le terrain, pour amener un oubli complet, radical, définitif, et permettre ainsi de renouveler de fond en comble les bases, les principes, les règles de ce qu'on avait jusque-là considéré comme le Beau absolu.

1. Baudrillart, *Histoire du luxe*, t. III.

Le point de départ est, en effet, si différent, qu'à vouloir juger l'art nouveau d'après les principes de l'ancien, ou l'art ancien d'après les principes du nouveau, on les trouve l'un et l'autre absurdes. Pour les étudier, les apprécier, les comprendre, il faut se placer à deux points de vue diamétralement opposés. Comme le remarque fort ingénieusement Viollet-le-Duc : « Ils sont tous deux la conséquence de deux civilisations partant de deux principes opposés. »

« Sans examen, écrit M. Labarte, on s'est imaginé de donner le nom de style byzantin et de supposer une origine byzantine à ces rudes ébauches d'un art dans son enfance. » Étrange erreur, car même dans ses premiers bégayements, même dans ses manifestations initiales, le nouvel art porte déjà son estampille originale bien visible, bien profondément tracée.

Ce sont les conditions nouvelles de cet art nouveau que nous allons présentement étudier, en nous efforçant d'en saisir les caractères et d'en contrôler la marche.

FIG. 112. — GUERRIER DU XIe SIÈCLE ARMÉ DE TOUTES PIÈCES
Sceau de la ville de Wagenbregge.

FIG. 113. — ÉGLISE ROMANE A SAINT-NECTAIRE (AUVERGNE.)

Vue intérieure.

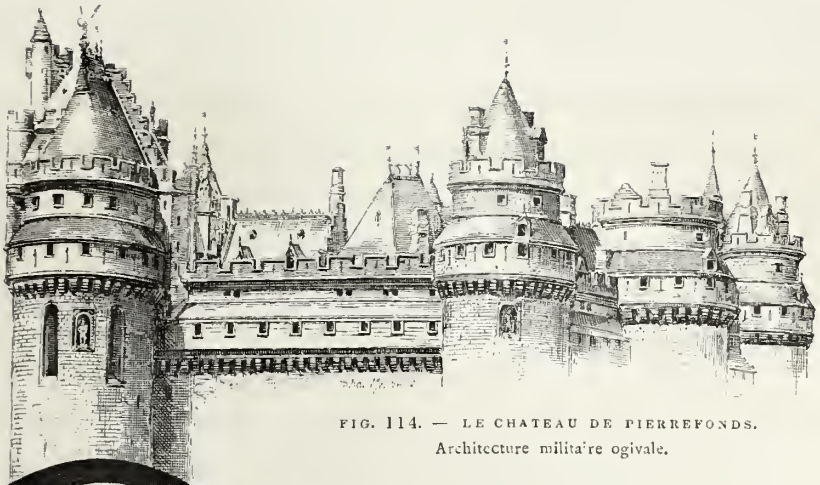


FIG. 114. — LE CHATEAU DE PIERREFONDS.
Architecture militaire ogivale.

V

LES TEMPS FÉODAUX.

PREMIÈRE PÉRIODE.

N a dit avec raison que, dans la vie des peuples, rien ne commence et rien ne finit d'une façon absolue. Les époques qui se succèdent se mélangent, et les styles les plus tranchés s'enchevêtrent et s'engendrent. Deux périodes qui se suivent, affectant une tendance dissemblable, un idéal différent, des caractères opposés, présentent toujours un moment transitoire, où les distinctions s'effacent, où les caractères se mêlent, et dont la contexture échappe à l'analyse. Les arts d'un peuple forment, en effet, une chaîne sans fin, dont les anneaux sont rivés par des conséquences logiques.

Ces conséquences, nous croyons en avoir établi la nature et les lois, et nous allons les retrouver telles, du reste, que ces lois les indiquent. Mais on comprend qu'en un temps si troublé, en un pays si divisé, animé, suivant ses latitudes, de sentiments si divers, l'art ne se soit point, partout et à la même heure, manifesté d'une façon uniforme, avec des tendances identiques et d'une égale intensité.

Par sa constitution même, l'état féodal, sous lequel va se produire ce grand mouvement de renouveau, est en opposition directe, formelle, avec toute tendance unitaire, avec toute action générale. Ses conditions d'existence s'y opposent, car la Féodalité est le triomphe momentané de l'individualisme sur la collectivité.

Lamennais a tracé un portrait éloquent du manoir seigneurial, monument par excellence, expression vivante en quelque sorte, caractéristique, typique, de toute cette période d'enfantement. « Le château féodal, situé d'ordinaire sur le sommet de roches presque inaccessibles, ressemble, nous dit-il, à l'aire de l'aigle. Son aspect sombre, ses tours massives, percées d'ouvertures étroites, ses créneaux pareils à d'énormes dents, éveillent le sentiment d'un pouvoir redoutable, d'une domination farouche, mêlée de je ne sais quelle fierté rude et noble. En le voyant, on a sous les yeux le spectacle d'une société divisée en elle-même, où les armes remplacent le droit et la loi. Symbole de la puissance indépendante et solitaire, de la force et de la grandeur personnelles, il représente merveilleusement ces temps d'anarchie où les liens n'existant plus dans l'ordre politique, l'homme individuel, sans souci d'autrui, se faisait lui-même toute sa destinée[1] ».

Aussi à peine le régime féodal est-il implanté en France, que la forteresse devient le point central autour duquel tout gravite. La patrie cesse d'être. La terre, morcelée en seigneuries vassales les unes des autres, se transforme en une arène où chaque jour descendent les mécontents et les ambitieux; et comme chacun prétend, tout en défendant ses droits menacés, empiéter sur les biens du voisin, la guerre civile est permanente. Qu'on se figure l'état de nos provinces avec leurs champs

1. Lamennais, *De l'art et du beau.*

journellement dévastés, leurs abbayes pillées, leurs chaumières incendiées, leurs villages rançonnés et leurs villes constamment sur le qui-vive. Chacun est aux aguets, veille sur ses biens, se fortifie et s'enferme chez soi.

Dès qu'une commune s'émancipe, elle s'entoure de murs et de fossés. Le Mans, Cambrai, Saint-Quentin, Laon, Amiens, Beauvais, Soissons, Orléans, Sens, Reims, les unes à main armée et violemment, les autres profitant des querelles des seigneurs et des évêques, secouent le joug et s'érigent en communes. Immédiatement tout est sacrifié pour entourer de murailles protectrices ces villes affranchies; car, mieux que personne, les habitants de ces cités libérées savent qu'une conquête, pour être durable, doit pouvoir être défendue.

Comme conséquence de ces préoccupations maîtresses, chaque seigneurie s'isole, chaque diocèse établit une sorte de cordon sanitaire autour de ses possessions et, dans le domaine de l'art, chaque province forme une école, qui s'efforce de ne rien emprunter à ses voisins, tout en essayant de rayonner au dehors. Suite naturelle de l'état précaire dans lequel tout ce monde se meut, l'incertitude des destinées, la divergence des idées, leurs revirements soudains, se reflètent dans toutes les œuvres d'art. L'artiste commence, quitte, reprend son œuvre, la change incessamment, la modifie, l'amplifie, la transforme, abandonnant le plan primitif étudié, combiné, voulu, ou ne le suivant qu'autant qu'il se trouve d'accord avec ses idées sans cesse flottantes, et sacrifiant tout, même la symétrie, à ce besoin perpétuel de changement.

Par quel bonheur incomparable son imagination débordante fournit-elle à l'inconstant producteur tant de motifs ingénieux, délicats, élégants? Par quel miracle parvient-il à vêtir son incorrecte pensée de formes si charmantes, à la décorer d'une ornementation si svelte, si gracieuse, qu'on oublie de se froisser

de ce manque de suite dans les idées, de cette dérogation à des règles, que partout autre part nos exigences d'éducation nous feraient considérer comme essentielles? C'est ce qu'il serait assez difficile de dire. Mais cet embarras où nous nous trouvons pour expliquer ce délicat mystère, ne doit-il pas être considéré comme le plus grand éloge qu'on puisse faire de l'art de ce temps?

FIG. 115. — CHASSE DE SAINTE VALÈRE ET DE SAINT MARTIAL.
Collection Basilewski.

Toutefois, avant d'arriver à cette époque définitive où l'œuvre aura revêtu son entier caractère, il nous faut assister à tous les tâtonnements d'un art à son début, au réveil d'une population ouvrant, après une longue nuit, les yeux et les oreilles à un langage qu'elle avait eu le temps de désapprendre, ou, pour mieux parler, à l'initiation d'une race déshéritée, commençant à comprendre l'admirable éloquence de l'Art, éloquence jusque-là demeurée lettre morte pour elle.

C'est au lendemain des terreurs de l'an 1000 que l'éclosion se produit. La nation, brusquement rassurée, se sent prise tout à coup d'un élan d'espérance. La reconnaissance trouve également sa place dans les cœurs. Partout on veut attester sa foi par des monuments durables. Aucun sacrifice ne coûte pour remercier le Très-Haut de sa clémence, et les églises se multiplient avec une profusion d'autant plus grande, que la plupart de celles qu'on avait édifiées jusque-là, étant bâties en bois, avaient été dévorées par le feu ou détruites par les envahisseurs.

Aussi ce sont les ordres religieux qui donnent partout le branle. « La pauvreté dans la cellule, la richesse dans le cloître, où se déploient toutes les magnificences, toutes les beautés, toutes les délicatesses de l'art ». Cette formule, donnée de nos jours par Lamennais [1], semble avoir été l'un des points de départ de cette efflorescence. Curieux rapprochement, qui assigne le sein d'une collectivité comme lieu de naissance et comme berceau à la manifestation la plus étonnante peut-être de l'individualisme dans les arts !

Mais si le premier cri part d'un couvent, il faut reconnaître que l'élan est partout. En quelques années, dans toutes nos provinces, l'art nouveau apparaît, grandit, se développe, sans cesser de puiser sur son propre fonds, suivant une marche uniforme et tendant vers un même but en prenant des chemins fort divers.

Partout, en effet, où les monuments gallo-romains apparaissent encore, l'œil, qui n'a pas perdu toute habitude de voir, se montre plus sévère, plus exigeant, et sous son contrôle la statuaire se développe plus vite. En Bourgogne, en Champagne, dans la Saintonge, l'Angoumois, le Poitou, il en est ainsi. Dans le Nord, au contraire, en Normandie, en Picardie, sur le Rhin,

1. *De l'art et du beau,* loc. cit.

la marche est plus lente; mais ce qu'on perd en exactitude on le regagne en fantaisie, et l'ornementation apparaît d'autant plus compliquée et d'autant plus riche, que l'interprétation de la figure humaine demeure plus incorrecte et plus pauvre.

Puis à l'influence du milieu il faut ajouter celle des matériaux. Là encore, chacun est limité à son propre domaine et doit compter avec ses seules ressources. Les matériaux sont-ils de belle dimension, de suite l'architecture et la sculpture s'en ressentent : les courbes sont plus hardies, les profils plus larges, les ornements plus amples. Sont-ils de médiocre valeur, les membres de l'architecture se resserrent, et la décoration perd de sa majesté. Sont-ils grossiers et durs, l'artiste simplifie son ornementation. Sont-ils faciles à travailler, il en profite, au contraire, pour fouiller la pierre, pour la percer à jour, pour en faire jaillir d'étonnantes figures d'hommes, d'anges, d'animaux, de démons : images touchantes qui vont composer ce que le synode d'Arras (1025) devait appeler de ce nom à la fois charmant et juste : « le livre des illettrés ».

Tout d'abord l'architecte et l'artiste sont un peu pris au dépourvu. Ils ne sont point encore de taille à créer une forme qui les satisfasse absolument, un art réalisant complètement les aspirations mal définies qui les travaillent. Mais avec une science inattendue, avec une habileté dont on ne les aurait pas crus capables, avec une de ces audaces qui provoquent la fortune et la domptent, ils s'élancent à la poursuite d'un idéal élevé, créant une statique nouvelle, diminuant et réduisant les supports, combinant un système de contreforts inusité jusque-là, et suspendant à une hauteur inattendue leurs voûtes en berceau, prodige de solidité et d'équilibre.

Ainsi, du premier coup, une architecture est créée, qui ne doit rien ou presque rien à ses devancières, et sur les façades de ces monuments inédits, dénotant dès le début une expérience

singulière ou un bonheur bien surprenant, l'art roman va plaquer ses nattes, ses entrelacs, ses imbrications, ses motifs striés, losangés, rudentés, étoilés, rubanés, et broder sur les murs ses variations infinies.

L'union de ces deux éléments est même curieuse à saisir. L'architecte, s'inspirant des formes acquises et des lois découvertes, observe partout un même plan et des règles identiques. Les dérogations qu'il se permet sont de peu d'importance, tandis que le sculpteur, lui, ne connaît d'autre guide que son caprice, d'autres limites que celles de sa fantaisie.

Le constructeur, en livrant au décorateur les surfaces de son édifice, indique la hauteur du chapiteau, le développement des frises, la place des niches et des bas-reliefs, et ce dernier, se mouvant dans sa propre sphère, prenant la responsabilité de son travail, développe sur ces surfaces son œuvre personnelle, en fait son champ d'activité propre, en un mot son bien.

De cette façon, aux conceptions régulières de l'art antique succède la fantaisie d'un art inconnu, inédit, n'admettant d'autres bornes que celles de l'imagination de l'artiste.

Sous la pression de cette imagination encore primitive, nous voyons tout d'abord l'ornementation géométrique, point de départ inéluctable de toute évolution artistique, déployer en des placages polychromes les surprenantes ressources de ses innombrables combinaisons. Puis, suivant une marche normale et toute tracée, l'artiste remplace la polychromie des matériaux par des jeux de lumière sculpturalement obtenus à l'aide de saillies et de creux. Sa verve alors se développe et grandit; elle s'exerce sur les archivoltes des arcades, dans la corbeille des chapiteaux, et sur toutes les saillies tracées par l'architecte. Elle court le long des frises, enchâssant les moulures dans ses légers rinceaux.

Avec cette première transformation l'art a fait un pas décisif. L'ornement est entré dans la seconde période. Il ne se

borne plus à imaginer, déjà il interprète. Les accouplements fantastiques, les animaux monstrueux se mêlent aux entrelacs délicats et aux élégantes arabesques. L'artiste commence à consulter la flore, si féconde comme variété de motifs, si fertile comme nombre de sujets. Mais il a peu de souci de la vérité et l'exactitude est sa moindre préoccupation. Il traduit toujours son impression en une série d'interprétations synthétiques, d'un aspect monumental. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il arrivera à sortir des types conventionnels, à analyser ses modèles, à copier directement les feuilles et les fleurs, à reproduire sur la pierre la physionomie des végétaux.

FIG. 116.
COQUEMARD DU XIIe SIÈCLE EN LAITON.
Collection Chabrières Arlès.

La figure humaine qu'il mêle à ses conceptions est non seulement incorrecte, elle est souvent grotesque et difforme. Les bustes sont trop longs, les membres trop petits. La tête énorme surmonte un corps sans vie, drapé dans des étoffes légères, toiles fines, empesées, godronnées au fer et calamistrées, mais que sa main inhabile traduit brutalement en plis parallèles, qui semblent creusés avec une sorte de râteau.

L'image qu'il sculpte est, au reste, un pur symbole, auquel il ne sait donner ni la ressemblance ni la vie.

La peinture, qui semble être partout le dernier venu des arts, et dont la fragilité fait qu'il est le plus tôt disparu, ne nous livre guère d'essais avant le dernier quart du XIe siècle. Là encore les symptômes sont les mêmes. Là encore nous trouvons un art autochtone, qui doit à peine à ses aînés quelques

FIG. 117. — ORFÈVRERIE DU XIIIe SIÈCLE. COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE

Exécutée par le frère Hugo d'Oignies.

(Appartenant aux sœurs Notre-Dame, à Namur.)

procédés et quelques traditions, mais qui, mal défini, enfantin, incertain dans sa pratique, s'il montre une intensité d'expression, une vivacité de mimique que ses prédécesseurs ne connaissent plus, ne cherche cependant, en aucune manière, à faire illusion.

La plupart de ces œuvres primitives affectent même, par les simplifications qu'elles mettent en pratique, la forme d'hiéro-

FIG. 118. — CHARLEMAGNE ÉMANCIPANT LES FRISONS.
Sceau de la ville de Franeker. (Gravure du XIe siècle.)

glyphes. N'en soyons pas surpris. On est, il ne faut pas l'oublier, en pleine période imaginative, et l'esprit du spectateur supplée aux omissions de l'artiste. La bonne volonté est telle, en ces complaisants cerveaux fertiles en illusions, que pour eux l'arbre devient forêt, deux colonnes figurent un palais, trois soldats une armée, et un trait serpentant indique une rivière profonde.

« Les nuages, les arbres, les rochers, les bâtiments, ne dénotent pas la moindre idée d'imitation, écrivait Mérimée [1], à

1. Voir : *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin.*

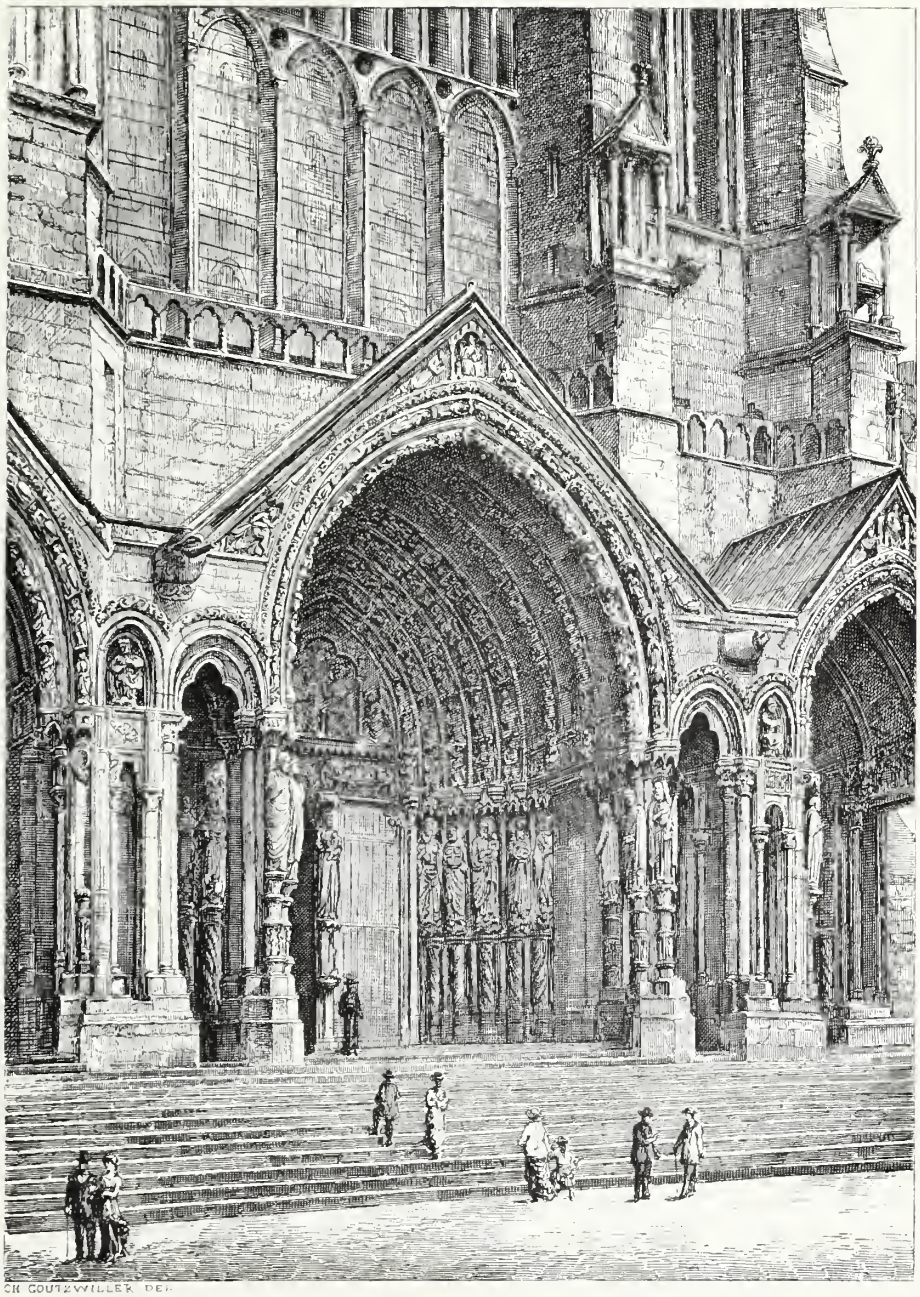
propos des peintures de Saint-Savin; ce sont en quelque sorte des explications graphiques ajoutées aux groupes de figures pour l'intelligence des compositions. » Les peintures de Saint-Savin, près Poitiers, datent environ de l'année 1060.

Au commencement du XIIe siècle, une évolution nouvelle se produit, et cette fois c'est une évolution décisive. Les artistes de la Bourgogne, du Poitou, de l'Ile-de-France, de l'Auvergne, de la Picardie, qui jusque-là, prodiguant leurs rinceaux, leurs chapiteaux, leurs frises d'un style magistral et d'une exécution supérieure, s'étaient bornés à orner une construction, vont commencer à construire des œuvres si parfaites, que ces œuvres trouveront, dans les conditions mêmes de leur existence, les bases de leur ornementation.

L'architecture, à ce moment, sort brusquement des sentiers connus. Elle ouvre cette fois des voies absolument nouvelles, découvre des formules qu'on n'avait pas même soupçonnées, et, par l'emploi de l'ogive ou arc en tiers-point, elle substitue partout, à une solidité robuste et massive qui semble se cramponner au sol, une sveltesse élégante et fragile qui, n'offrant plus à l'édifice que de rares supports, nous le montre comme suspendu dans les airs.

En même temps, la sculpture française, qui cent ans plus tard devait s'élever à une si grande hauteur, paraît sortir, elle aussi, de sa chrysalide.

Les statues de grandes proportions font leur apparition, et les bas-reliefs commencent à présenter une correction relative. Les poses varient, les attitudes s'assouplissent, les figures se rapprochent de la nature. C'est de l'abbaye de Cluny qu'était partie cette réforme magnifique qui allait transformer l'architecture romane; c'est également sous l'impulsion de ces mêmes Clunisiens que la statuaire va prendre son essor. Les spécimens admirables que nous montrent l'église abbatiale de Vezelay et la



ARCHITECTURE OGIVALE DU XIIe SIÈCLE

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

grande porte de la cathédrale d'Autun n'ont rien à démêler avec les productions affaiblies d'une barbarie sénile, ce sont les premiers rayons d'un grand art à son aurore.

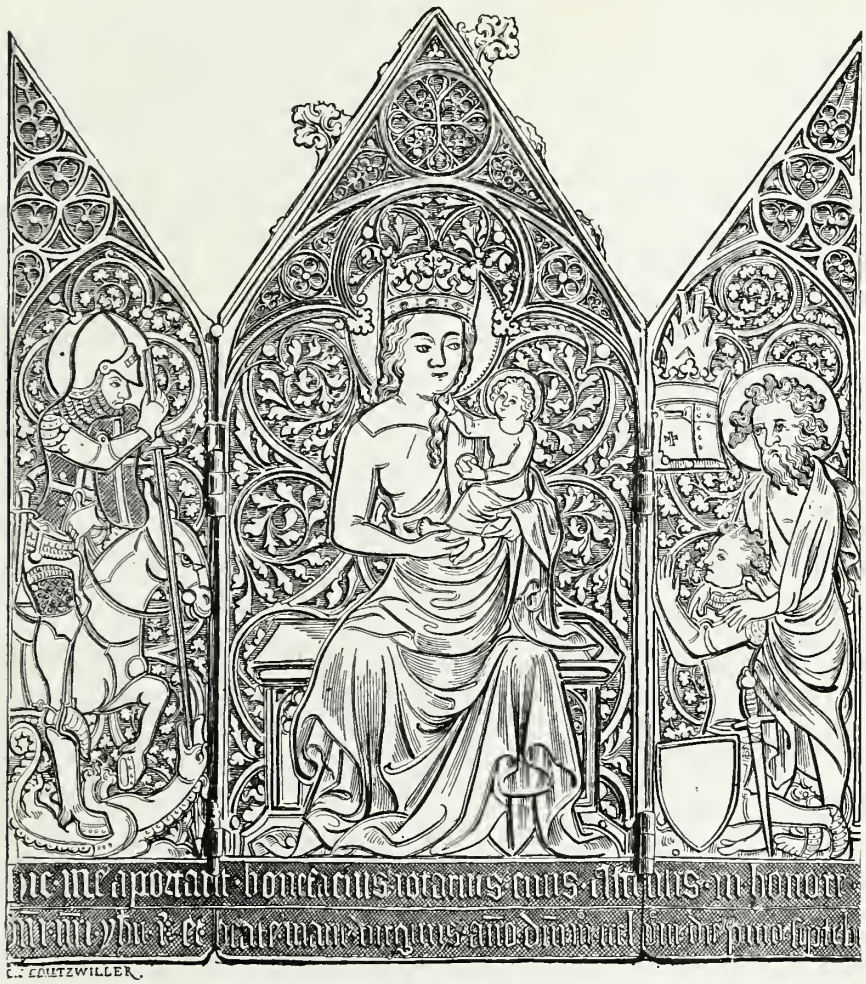


FIG. 119. — TRIPTYQUE EN BRONZE DU XIVe SIÈCLE.
Trésor de la cathédrale de Suse.

Bien qu'elles se distinguent par une singulière vérité de geste et par une rare puissance d'expression, bien que l'idée dramatique y domine et gouverne les groupes auxquels l'artiste n'a ménagé ni la vie ni le mouvement, ces sculptures cluni-

siennes, — qui se complaisent en des légendes un peu spéciales, celles de saint Antoine, de sainte Madeleine et de saint Benoît, — ne devaient point suffire longtemps aux besoins artistiques de ce généreux mouvement.

L'élément laïque ne tarda pas, en effet, à s'emparer de ce langage merveilleux né dans un cloître; il se mit à fouiller l'Ancien et le Nouveau Testament, pour en faire jaillir des idées métaphysiques saisissables par la foule. La cathédrale et l'hôtel de ville devinrent dès lors une sorte d'encyclopédie. Tout un monde nouveau prit naissance dans cette main-mise de la population laïque sur l'art.

Considérez cet étonnant défilé de personnages étranges, statues ou bas-reliefs, qui ornent les tympans des églises et les chapiteaux des piliers. Voyez comme l'esprit du peuple s'y révèle, comme ses qualités s'y font jour. Il hiérarchise le ciel, introduit l'ordre dans les hautes sphères, et, alliant le profane au sacré, mélange les histoires vraies aux légendes purement religieuses. La Terre et la Mer, la Synagogue et l'Église, les Vertus et les Vices, les Vierges sages et les Vierges folles, la Méditation et la Philosophie, tout a sa place dans ce grand drame aux cent actes divers.

En même temps que l'art passe entre les mains des laïques, la liberté s'accroît, le symbolisme s'épure, la pudeur se développe, les représentations grossières se font plus rares et les figures deviennent moins vulgaires. L'Avarice, représentée sur les portails de Sainte-Madeleine de Vezelay et de Saint-Sernin de Toulouse par un vieillard portant au cou une lourde sacoche et tourmenté par le démon, est à Sens transformée en une femme, les cheveux en désordre, fermant un coffre avec un mouvement d'une incomparable énergie.

Les Vertus, en outre, ne sont plus, comme dans les portails d'abbayes, uniformément figurées par des moines, mais par

des femmes couronnées. Enfin les prélats, les princes et les rois ne manquent point parmi les personnages vicieux justement condamnés aux peines infernales.

Le mouvement qui entraîna cette révolution fut si ardent, si généreux, si impétueux, qu'il alarma les esprits rigoristes et moroses. Avant de prêcher la fameuse et néfaste croisade à laquelle devait s'attacher son nom, saint Bernard tenta d'en provoquer une non moins dangereuse contre l'Art. Il reprochait à ses contemporains de couvrir leurs églises de tant de sculptures « aux sujets si variés, aux formes si diverses, qu'on pouvait lire sur les murailles plus d'histoires que les saintes Écritures n'en renfermaient [1] ».

Il est vrai que la liberté singulière, dont on usait alors, pouvait excuser dans une large mesure ces qualificatifs de « figures bizarres et monstrueuses », dont on se servait pour dépeindre certains chapiteaux de cloître ou les frises de certaines abbayes. Mais heureusement la voix du grand saint demeura sans écho et sa croisade sans effet. Aux censures virulentes de l'abbé de Cîteaux, la foule opposa l'habit des Cisterciens, tout rempli de vermine. Suger, de son côté, répondit à ces fougueuses prédications, en proclamant qu'on ne saurait se montrer trop reconnaissant à Dieu et trop embellir sa demeure. Ce sage abbé de Saint-Denis ajoutait que « l'esprit paresseux des hommes s'élève des choses matérielles à la contemplation du vrai »; et son époque semble s'être pénétrée de cette sage maxime.

L'art décoratif, à ce moment, est si bien, aux yeux de tous, un moyen de parler à l'esprit et de toucher les cœurs, que l'on voit se multiplier les évêques orfèvres, imitateurs de saint Éloi, et les abbés architectes, qui dirigent eux-mêmes la construction de leurs églises.

1. Saint Bernard, *Apolog. ad Guillelm.*, c. XII.

Suger, dont le nom revient à chaque instant, dès qu'il s'agit de cette époque, réédifiait pompeusement Saint-Denis pendant que le grand portail de Chartres (1145), Saint-Trophime d'Arles (1152) et vingt autres monuments du même ordre se couvraient de ces sculptures si intéressantes, si remarquables, si personnelles, qu'à leur vue Émeric David n'hésitait pas à proclamer l'existence en France, au XIIe siècle, d'une école abondante et magistrale de statuaire.

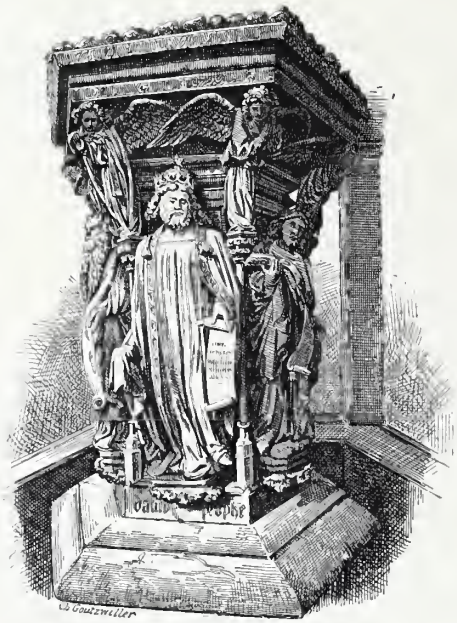


FIG. 120. — LE PUITS DE MOISE A DIJON,
Œuvre de Claes Sluter.

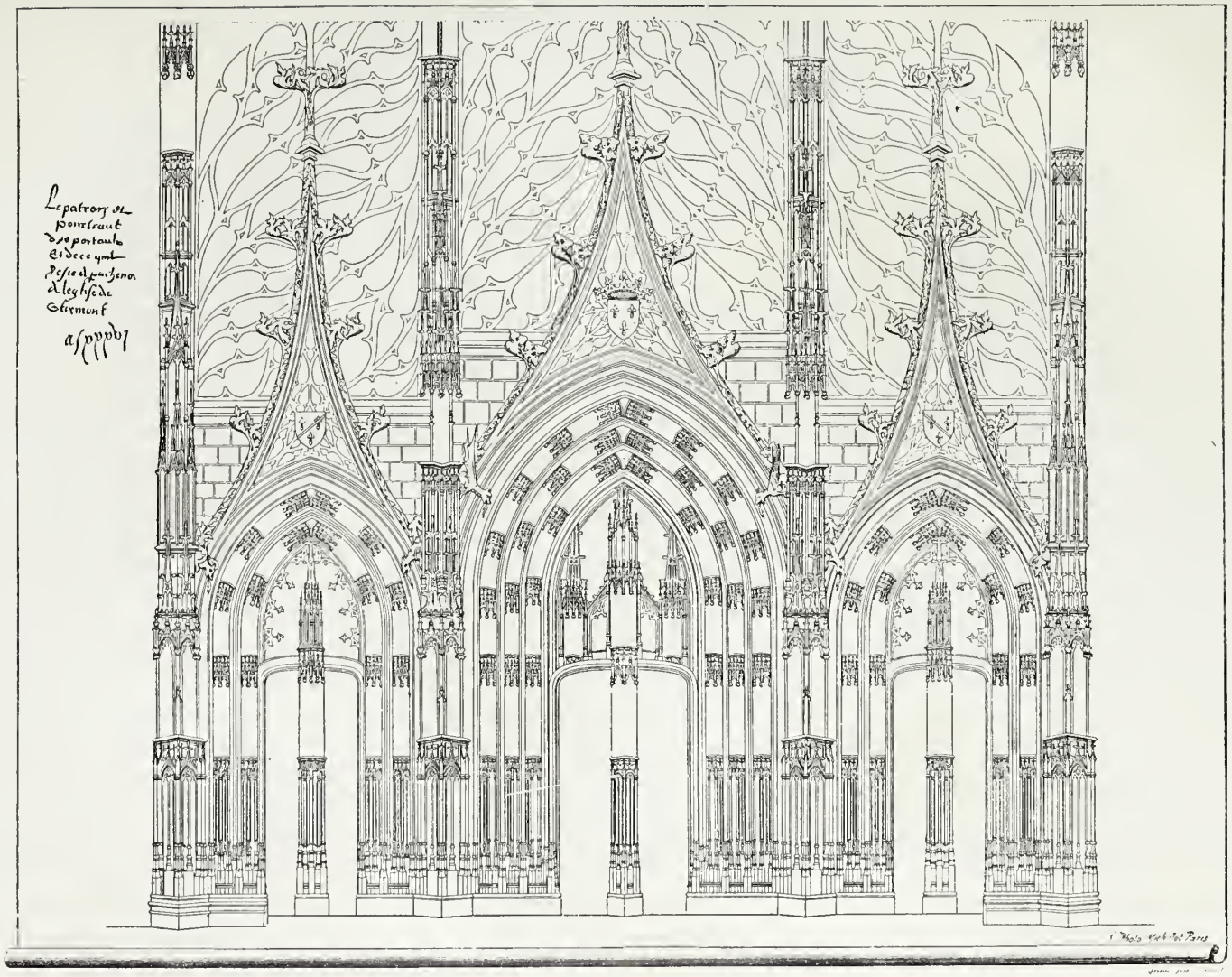


FIG. 121. — STYLE GOTHIQUE FLAMBOYANT.

« Le patron et pourtraict des portaulx et de ce qui reste à parachever de l'église de Clermont. »

(D'après un dessin de l'époque.)

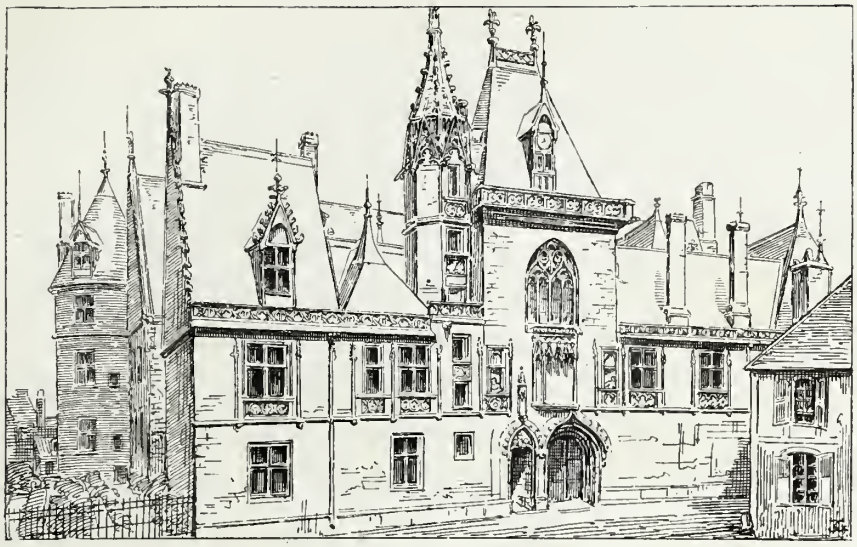


FIG. 122. — ARCHITECTURE OGIVALE CIVILE.
Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges.

VI

LES TEMPS FÉODAUX

PÉRIODE DE GRANDEUR

FIG. 123.
LETTRE ORNÉE PROVENANT D'UNE CHARTE DE CHARLES V. (1364).

'EST au XIIIe siècle qu'il faut placer la période de sereine grandeur de ce qu'on est convenu d'appeler le moyen âge. Dès la fin du siècle précédent, dès 1160 environ, nous avons vu s'effectuer une transformation dans l'art de bâtir. Des mains des communautés l'architecture est passée dans celles des laïques. Il appartenait à ces nouveaux venus, exempts de traditions, indépendants de tout hiératisme, libres de toute antériorité, d'achever de dépouiller l'art national des réminiscences dont il était resté imbu jusque-là, de le

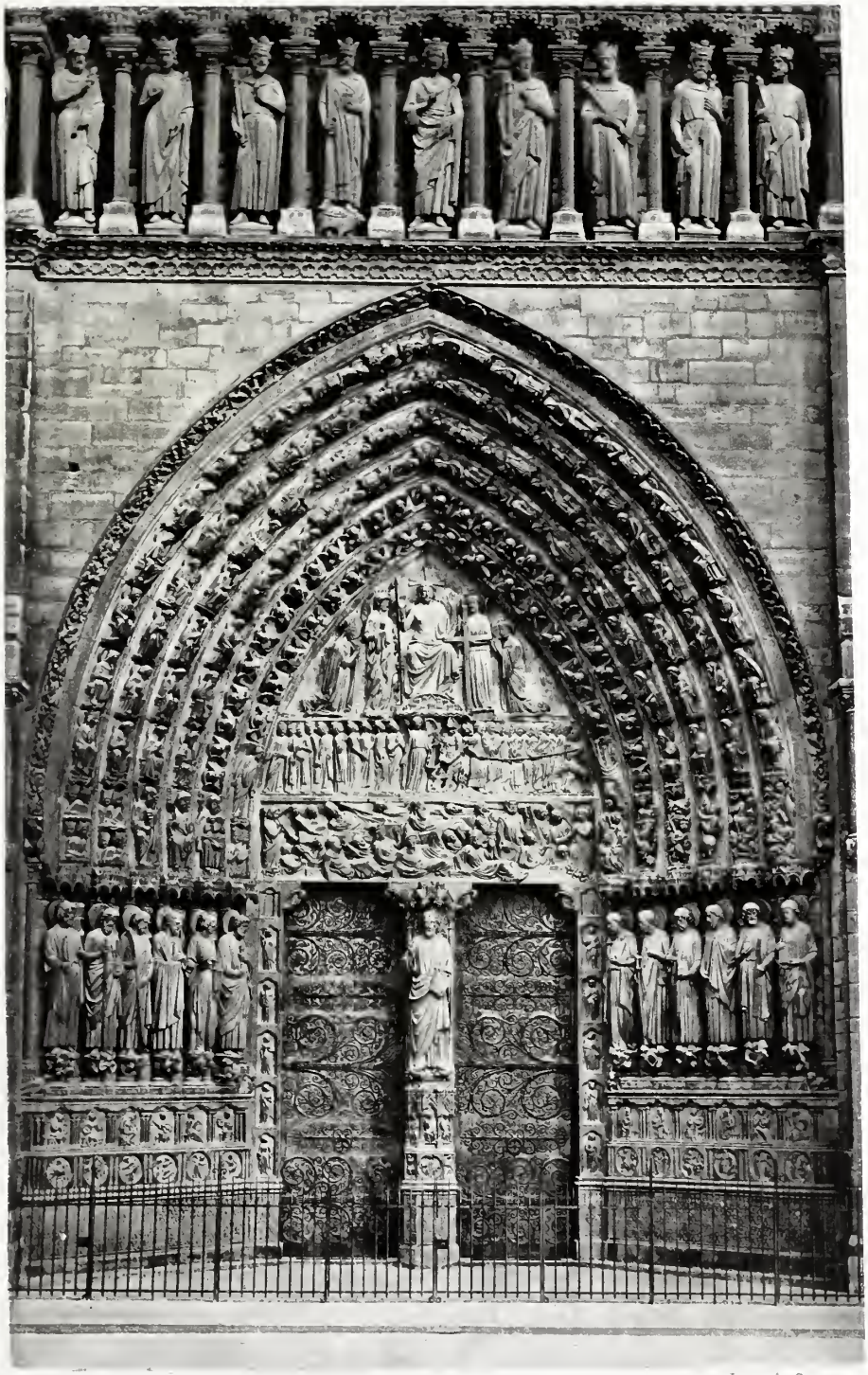
dégager complètement des langes de la routine, et de révéler au monde un art neuf, logique, vrai, sincère, inédit.

Par quelle mystérieuse incantation le vieux génie des Gaules arriva-t-il à inventer tout d'une pièce un système de structure libre, étendu, applicable à tous les besoins, répondant à toutes les éventualités, permettant d'employer tous les matériaux et se prêtant à toutes les combinaisons, aux plus ambitieuses comme aux plus modestes? Par quelle surprenante force de déduction le goût français parvint-il à revêtir cette structure d'une ornementation gracieuse, svelte, légère, découlant tout entière de ce même système ? Par quelle admirable puissance logique fut-on amené à combiner cette décoration de façon à parer les formes générales sans les contrarier jamais? C'est là assurément une question aussi complexe qu'intéressante, mais à laquelle il n'a point encore été répondu d'une façon plausible.

Ainsi, semblable à une fleur fraîche et délicate, poussée sur un champ de bataille, cet art jeune, charmant et robuste qu'on appelle improprement l'art gothique, et que, mieux inspirés, les maîtres de la Renaissance appelaient « l'art français » [1], éclôt au moment le plus tourmenté de notre histoire. Il s'élève gracieux, libre, au milieu d'un monde troublé, incertain, où tout semble chaque jour être mis en question. Il se dresse radieux comme un symbole, comme l'expression magique d'une aspiration universelle, comme l'idéal de cette société bouleversée, remuée de fond en comble, et qui, sanglante, morcelée, déchirée, meurtrie, aspire à une existence différente, reconnue désirable par tous.

Aussi il faut voir avec quel enthousiasme cet art est accueilli partout. Au milieu de cette civilisation ébauchée, il retentit comme une joyeuse fanfare. La confusion des idées anciennes s'efface devant la vaillance de ses naissantes aspira-

1. Voir Adolphe Berty : *Les grands Architectes français de la Renaissance*, pag. 36.



Heliog. Dujardin Imp. A. Quantin

ARCHITECTURE OGIVALE DU XIIE SIÈCLE

Portail central de Notre-Dame de Paris

tions. Chacun tient à se faire complice de ces artistes généreux qui viennent de trouver en eux la puissance d'exprimer la vitalité de la race, et d'affirmer le génie si longtemps comprimé de la nation.

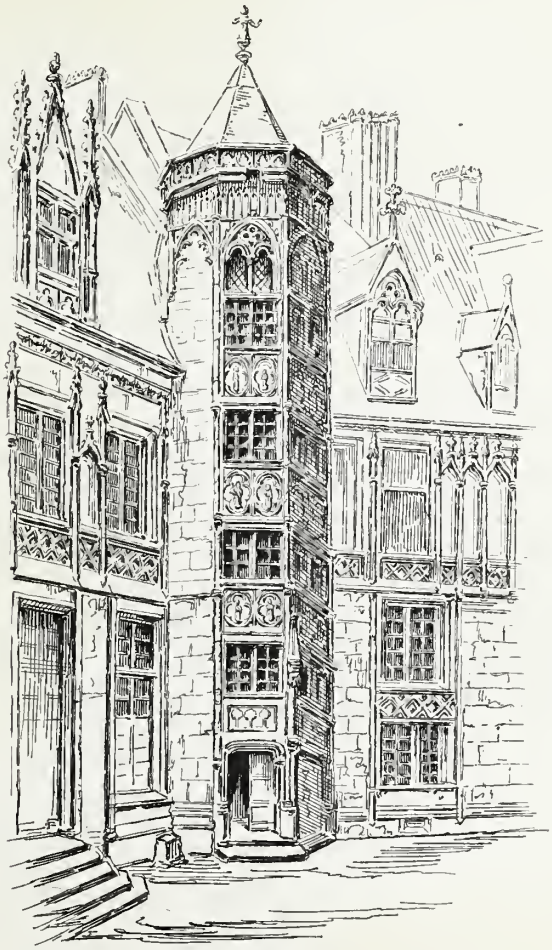


FIG. 124. — ARCHITECTURE CIVILE OGIVALE.
Escalier de la maison de Jacques Cœur, à Bourges.

Noblesse, clergé, bourgeoisie prodiguent leur argent, leur influence, leurs trésors, et le peuple ses sueurs et son sang, pour élever des églises, des palais, des hôtels, des châteaux. Les maisons, les édifices publics, les parloirs aux bourgeois se dressent

partout d'après les principes du nouvel art, logiquement fondé sur les lois de l'équilibre, sur la géométrie, sur l'observation des phénomènes naturels. Et cet art captive tous les cœurs, charme tous les yeux, parce que tout en lui est séduisant, parce que tout est sincère, exact, précis, exempt de dissimulation, parce que tout est vrai.

Suivant que l'habitation est de bois, de brique ou de pierre, l'aspect change, en effet, et se modèle sur la nature des matériaux employés. A-t-on besoin de donner, à l'intérieur, du jour et de l'air, de grandes baies s'ouvrent larges et spacieuses; faut-il, au contraire, rendre l'accès difficile, les ouvertures se font rares, longues, étroites. Une grande salle est-elle nécessaire, on l'indique à l'extérieur par une suite d'arcades ou par une galerie vitrée; les étages sont-ils distribués en petites pièces, les ouvertures sont séparées par des trumeaux. A l'intérieur, les poutres et les solives du plancher demeurent apparentes. Sculptées et moulurées, elles concourent à la décoration de l'appartement. L'entrée de la chambre est subordonnée à son habitation, et la porte est percée dans un endroit où elle ne peut gêner ni la circulation ni le placement des meubles. De même pour les fenêtres. Si les pièces sont hautes et vastes, les ouvertures sont larges et longues; si les pièces sont basses, elles sont étroites et trapues, et disposées de façon à n'incommoder personne. Dans les escaliers, elles ressautent comme les paliers, réglant toujours sur eux la hauteur de leurs appuis. L'escalier, du reste, est le plus souvent relégué au dehors. Dans ce cas, il devient ornement, tout comme la cheminée, dont le tuyau porté en encorbellement est franchement accusé à l'extérieur, et traverse tous les étages pour s'élever jusqu'au faîte de la maison.

En même temps que ces principes, inconnus jusque-là, se révèlent et s'établissent, la main-d'œuvre se perfectionne et atteint une précision antérieurement ignorée. La taille des

pierres, l'ajointement des assises, l'appropriation des matériaux, l'ajustement des charpentes et des ferronneries, permettent aux artistes de réaliser leurs conceptions les plus audacieuses, de donner un corps à leurs rêves les plus éthérés.

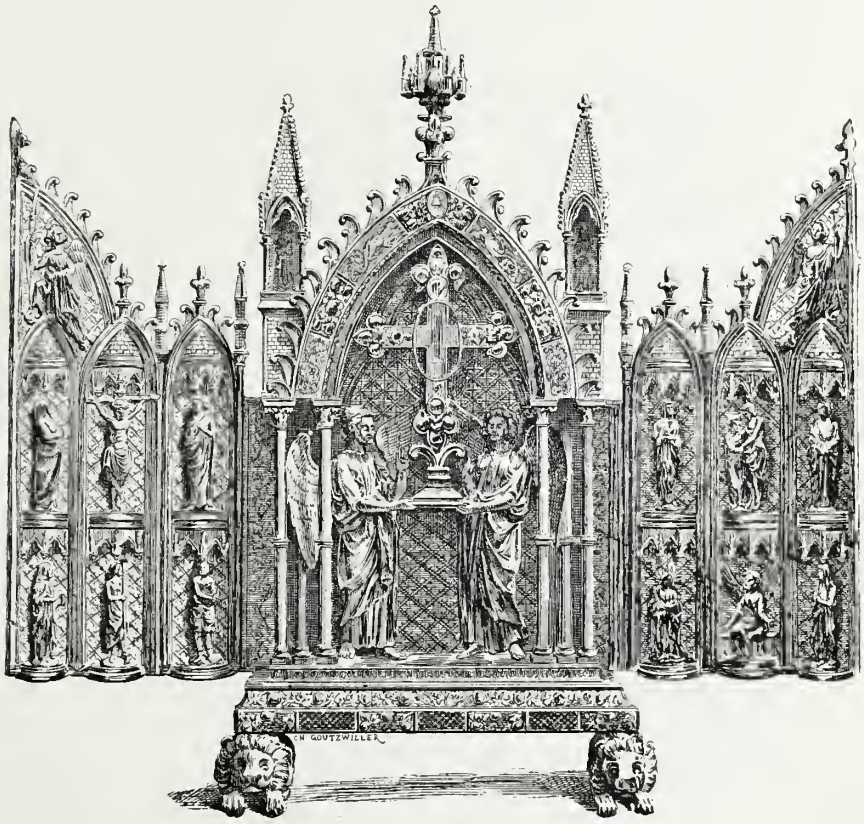


FIG. 125. — RELIQUAIRE EN OR DU XIIIe SIÈCLE.
Collection de M. le baron de Rothschild.

Pendant que le ciseau fouille les cathédrales et les palais, l'orfèvre réalise des merveilles de délicatesse, d'élégance et de grâce. L'armurier martèle ces boucliers, ces hauberts et ces heaumes qui défient les bras les plus vigoureux. L'émailleur marie sur les métaux les couleurs éclatantes et variées de sa magique palette. L'ivoire, sous l'échoppe et la pointe du graveur,

se transforme en retables minuscules d'une finesse incroyable, et d'immenses verrières, tamisant les rayons du soleil, viennent ajouter quelques pages émues à ce grand livre de pierre dont elles complètent la décoration.

C'est l'époque des chefs-d'œuvre anonymes. C'est la période d'enfantement de ces belles statues dont, en dépit de l'antiquité et du classicisme, la vue nous émeut encore si fortement. En moins d'un siècle, le goût s'est formé, l'œil de l'artiste s'est ouvert, son cerveau a compris. La nature est désormais son maître. Il la contemple avec amour et l'interprète avec respect. Son faire en même temps est devenu large, simple, insaisissable comme aux grandes époques. Ses moyens se font sobres, les détails inutiles sont sacrifiés, et le travail, d'une main à la fois souple et ferme, conserve aux corps ses proportions et aux traits leur idéale pureté.

Les personnages, qui s'alignent en longues théories ou qu'abrite l'arcature des niches trilobées, ne sont plus, en effet, des monstres maladifs et disproportionnés. Ce sont des êtres humains, encore naïfs il est vrai, mais charmants, gracieux, et nous parlant au cœur par leur naïveté. Le corps, qui a repris sa hauteur normale de sept têtes et demie à huit têtes de longueur, est ainsi revenu aux belles proportions de la statuaire grecque. La grandeur de l'œil, par contre, a suivi la marche inverse. A mesure que la tête s'amincissait et que le corps se développait, l'œil a diminué de volume. Dans les sculptures du portail royal de Chartres, il répondait encore à la cinquième partie de la longueur faciale, dans celles de Reims ou du portail de Notre-Dame de Paris, comme dans la tête du Christ d'Amiens, il n'est plus que le sixième. Ce sont les proportions de l'Hercule Farnèse.

Ajoutez que la statuaire ne se contente pas d'être un art élevé et correct. Comme l'architecture, elle se révèle aussi avec

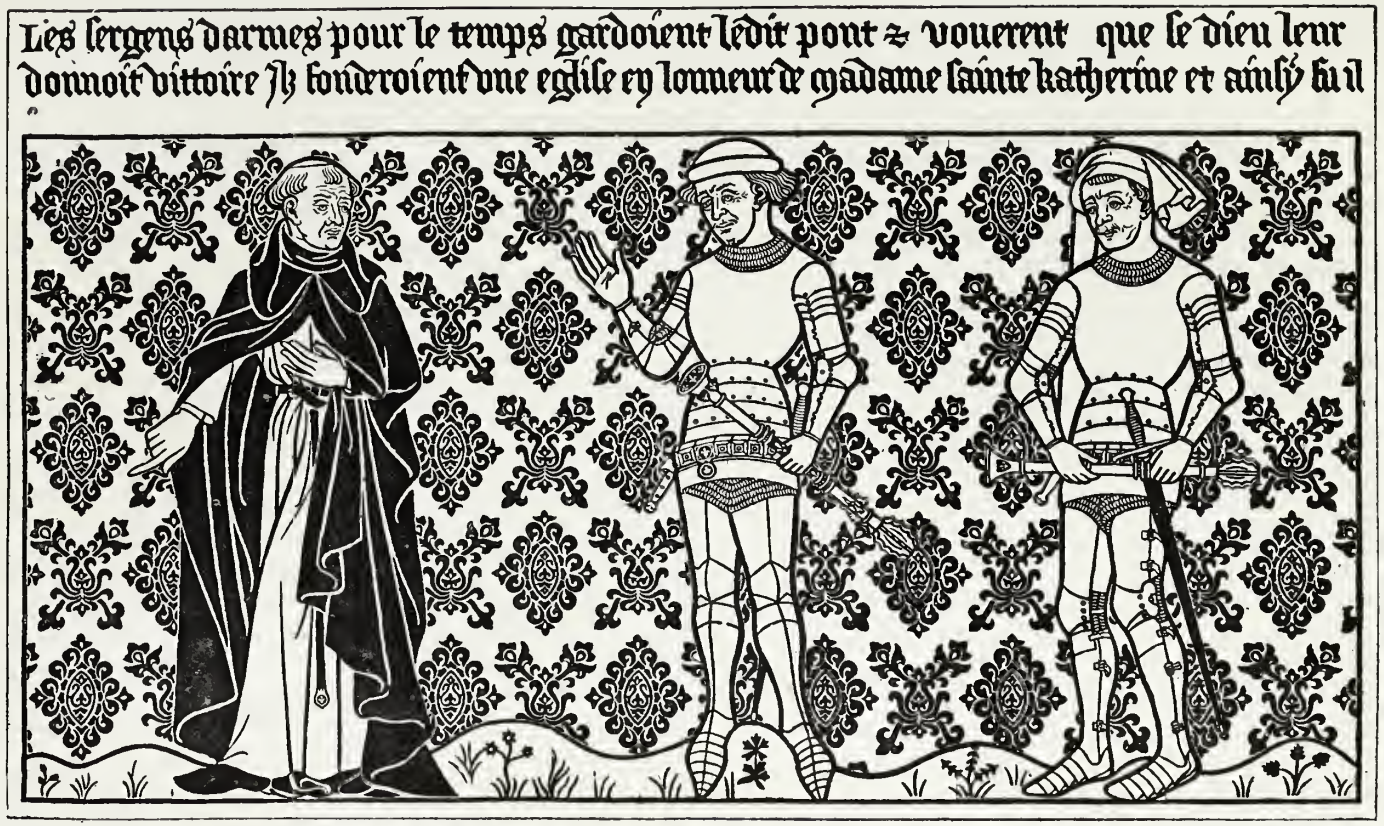


FIG. 126. — PLAQUE COMMEMORATIVE DE LA FONDATION DE L'ÉGLISE SAINTE-CATHERINE,

En mémoire de la bataille de Bouvines.

toutes les qualités d'un art original, éminemment français, et qui ne doit rien à l'étranger, pas plus à Rome qu'à Byzance.

En renonçant à la routine, en sortant des chemins battus, pour demander uniquement à l'étude de la nature son inspiration et ses exemples, l'artiste a conquis ce charme qui s'attache à toutes les productions vraies, loyales et sincères. Ses ouvrages sont remarquables non seulement par la pureté des traits et la vérité des formes, mais encore par l'expression des visages, la convenance des attitudes, la noblesse des poses, la justesse des inflexions et par le sentiment profond qui se dégage de tout leur être.

Cette période majestueuse et sereine, si fertile en chefs-d'œuvre et cependant si longtemps méconnue, dura quatre-vingts ans à peine. Elle atteignit son apogée sous le règne de Philippe-Auguste, se prolongea jusque sous le règne de son petit-fils, jusqu'au temps de saint Louis. Les cathédrales de Chartres, de Reims, d'Amiens, de Paris sont là pour attester l'éclat et la puissance de l'art à cette époque, et les sculptures magnifiques qui ornent ces chefs-d'œuvre inoubliables ont pu justifier, par leur ampleur et par leur caractère, cette parole d'un écrivain compétent entre tous : « Nicolas et Jean de Pise n'ont rien fait de plus beau [1]. »

Mais il n'est rien d'éternel en ce monde. La marche de l'art est toujours rapide. L'architecture ogivale, encore pleine de force et de grandeur sous le règne de saint Louis, commence à décliner dans la seconde moitié du XIIIe siècle; sans perdre rien de sa force et de sa grâce, elle abdique cependant le cachet individuel qui caractérisait les édifices de son beau temps. Les types se constituent; l'originalité se perd; « tout se prévoit, une forme en amène infailliblement une autre. Le *raisonnement remplace*

1. Labarte, *Hist. des arts industriels au moyen âge,* I, 95.

l'imagination, la logique tue la poésie[1] ». En même temps l'exécution se montre plus égale, plus habile, plus savante. Le choix des matériaux est plus judicieux. Il semble que le génie des constructeurs, satisfait des principes acquis et jugeant qu'il n'est plus besoin d'innover, contente sa fantaisie et satisfasse toutes ses aspirations en s'appliquant aux détails et en se passionnant pour la difficulté d'exécution, ce côté puéril de l'art.

A cette fin, il combine péniblement tout un système de moulures, affectant des formes prismatiques, curvilignes, concaves, avec arêtes saillantes, montant verticalement et sans interruption, pénétrant à travers tous les obstacles, troublant l'esprit, préoccupant plus qu'elles ne charment, et ne laissant aucune place à cette admiration calme et sereine, que doit causer toute œuvre d'art vraiment digne de ce nom.

C'est ainsi que peu à peu l'architecture se manière. Dès les premières années du XIVe siècle, l'architecte commence à diminuer les *pleins* au point d'alarmer le regard. Partout s'ouvrent des « claires-voies ». Partout apparaissent des baies ajourées comme de la dentelle, encadrées par des courbes et des contre-courbes, dont l'enchevêtrement inextricable n'est nullement motivé par les exigences de la construction. Non content de cela, le constructeur simule des vides et masque les épaisseurs de la construction à l'aide de faux meneaux. Ainsi partout les ouvertures vraies ou mensongères se multiplient, ajourant l'édifice aux dépens de son apparente solidité. Puis, comme si cela ne suffisait point pour déconcerter l'œil et inquiéter l'esprit, il décompose les piles en une forêt de colonnettes; les moulures qu'il multiplie altèrent par leur nombre la résistance apparente des arcs, et les flèches qu'il découpe, qu'il ouvre, qu'il cisèle comme des bijoux d'or fin, s'élancent vers le ciel, intrépides,

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture,* I, 154.

audacieuses, téméraires, n'ayant, pour les porter, que des points d'appui qui paraissent insuffisants.

A quelques années d'intervalle, fidèles compagnes de leur

FIG. 127. — STATUETTE EN BRONZE REPRÉSENTANT JEANNE D'ARC.
Appartenant à M. Odiot.

sœur aînée, la sculpture et la peinture commencent aussi à s'étioler et à décroître. La sculpture ornementale, s'inspirant de la flore, pousse l'imitation à l'excès ; elle exagère le modelé du feuillage et la fragilité de la fleur. La statuaire, de son côté,

admet un type absolu qu'elle considère comme la perfection. L'artiste dès lors cesse de copier la nature. Il s'attache plus au détail qu'à l'effet général, au morceau plus qu'à l'ensemble. Son dessin devient moins pur. Ses figures cessent d'être calmes et sereines ; elles se contorsionnent, se tourmentent. Leurs mouvements exagérés tournent à la caricature, les extrémités apparaissent sèches et osseuses, les visages deviennent grimaçants.

Fait éminemment remarquable, cette décadence coïncide exactement avec l'amoindrissement de la Féodalité. A partir du XIVe siècle, la vie civile prend en France un développement inattendu. La nation et le pouvoir royal s'unissent pour la première fois contre l'ennemi commun, et Philippe le Bel, s'appuyant sur les premiers états généraux, porte des coups terribles à l'Église et au principe féodal.

L'excommunication bravée, le Pape saisi par ordre du Roi de France, les Templiers dispersés, la noblesse humiliée, tenue en bride, assujettie à des lois pour la première fois depuis le commencement de la troisième race, sont autant de brèches irréparables faites à cette double puissance, qui jusque-là avait été maîtresse du pays; pendant que les guerres privées, prohibées par ordonnance royale, enlèvent aux seigneurs celui de leur privilège qui leur est le plus cher, et les forcent à ne plus vivre en conquérants sur leurs domaines, mais en possesseurs de biens qu'il leur faut gouverner.

Ajoutez à cela quatre batailles, quatre désastres, Courtray (1302), Crécy (1346), Poitiers (1356), Azincourt (1415) qui ruinent le prestige militaire de la Chevalerie. Désormais il est établi qu'une arme, entre les mains d'un vilain, est aussi dangereuse qu'entre celles de son seigneur. Ces beaux cavaliers, devant qui jadis tout tremblait, commencent à être chansonnés par le peuple, sévèrement jugés par les écrivains, ridiculisés par les moines. Le chroniqueur de Saint-Denis ne se gêne pas

pour attribuer à leur « déshonnêteté » la perte de la bataille de Crécy. « Les voilà, s'écrie-t-il, ces beaux fils qui aiment mieux porter perles et pierreries sur leurs habits, riches orfèvreries à leurs ceintures et plumes d'autruche à leur chapeau, que glaives et lances au poing. » — Du reste, eux-mêmes tendent le cou au joug qu'on leur veut mettre. Ne pouvant plus « aller à la proie » ils se mettent à la solde. Le temps n'est pas loin où Jean Dupin, dans sa *Mandevie,* leur reprochera de ne rien faire « sans loyer », sinon le « cueur leur faudroit ».

Les troubles et les malheurs, qui marquent la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe, ne sont même pas capables d'arrêter cette double décadence ni d'adoucir ce déclin. C'est à peine s'ils semblent en ralentir la marche. Aussi a-t-on pu dire avec raison qu'au XVe siècle, lorsqu'ils disparurent du monde, l'art gothique et la féodalité avaient dit leur dernier mot[1]. Celle-ci était écrasée, et n'avait plus qu'à s'incliner devant les deux éléments vainqueurs qui désormais devaient se disputer la suprême puissance. Celui-là ne pouvait aller au delà de ce qu'il avait dit sans changer d'idéal et de voie. La matière était soumise et l'habileté manuelle de l'exécutant n'avait d'égale que l'audace de l'artiste. Un pas encore et l'on franchissait les limites du sens commun et de la saine raison. Du reste, le langage des arts, comme les mœurs sociales, allait prendre une autre allure et revêtir d'autres formes. A des besoins nouveaux il fallait des satisfactions différentes. Désormais le moyen âge avec ses deux expressions symboliques appartenait au passé.

Avant de lui dire adieu, toutefois, admirons dans la majesté de son déclin cet art si attachant, auquel nous avons vu accomplir une évolution si complète et si curieuse. Toutes ses manifestations ne constituent-elles pas, en effet, un ensemble admirable,

1. Viollet-le-Duc, *loc. cit.*

parfait en ce qu'il est, très personnel en ses prémisses, logique dans ses développements, toujours conséquent avec lui-même?

Entre ses premiers bégayements et les inconséquences gracieuses qui marquent ses derniers jours, ne sent-on pas tout un

FIG. 128. — MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES D'ARISTOTE ».
Manuscrit du xve siècle. (Bibliothèque de Rouen.)

cycle accompli, toute une civilisation fondée, formée, éduquée, tout un monde constitué?

Depuis la chute des Carolingiens, en effet, l'art français naît, grandit, se développe, et dans cette nuit étoilée du moyen âge le rôle civilisateur de la France se reflète en lui. A chacune de ses étapes il marque son existence par des ouvrages de mérite, par des artistes de talent et des hommes de génie.

Dès ses premiers pas, bien qu'incorrect et primitif encore, il ne manque ni de grandeur ni de caractère. C'est la période symbolique de son existence.

Puis peu à peu il s'empreint d'une placidité sereine, et semble planer au-dessus de nos mesquines préoccupations. Ses

FIG. 129. — MINIATURE EMPRUNTÉE AUX « ÉTHIQUES D'ARISTOTE »
Manuscrit du xve siècle. (Bibliothèque de Rouen.)

vierges et ses reines paraissent inaccessibles aux émotions terrestres. Avec leurs figures arrondies, un peu plates, avec leurs yeux à fleur de tête et sans regards, avec leur sourire bienveillant qui éclôt sur leurs lèvres minces, elles semblent se reposer de la vie dans une contemplation intérieure. C'est la période typique de son évolution. Ce repos, ce calme sont, en effet, le double objectif vers lequel tend la nation tout entière. Cette

tranquillité, cette contemplation apparaissent comme le bien suprême, comme l'idéal rêvé par cette société troublée, en parturition d'une civilisation nouvelle. Puis, à mesure que la sécurité commence à se faire, l'art descend de ces placides sommets pour entrer dans les agitations de la vie. Il se fait l'interprète non plus d'un rêve, mais le copiste d'un portrait.

Le symbole, le type, le portrait, ne sont-ce pas là les trois étapes par lesquelles doit passer l'art pour accomplir son cycle?

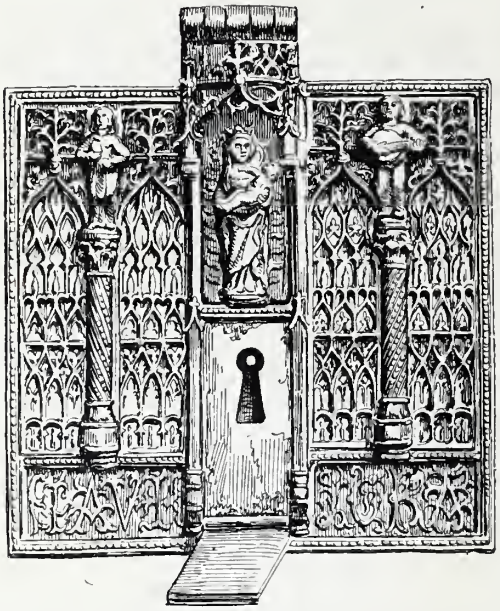


FIG. 130. — FERRONNERIE OGIVALE DU XVe SIÈCLE.
Serrure provenant de la collection de M. Vermersch.

FIG. 131. — LA SAINTE CHAPELLE A CHANTEUGE (AUVERGNE).

gracieuse et sentimentale évolution, cet art du moyen âge si longtemps méconnu et si digne cependant de notre admiration et de notre reconnaissance, nous allons essayer de démêler si la seconde proposition énoncée par nous, cette concordance complète, parfaite, absolue, qui doit régner entre les manifestations diverses d'un même temps, ne se retrouve pas dans les productions si diverses de cette longue période.

Si nous jetons les yeux sur la branche de l'art dont les spécimens sont demeurés à la fois et les plus nombreux et les plus imposants, sur l'architecture, nous sommes immédiatement frappés par deux caractères particuliers qui, en nul autre temps et en aucun autre lieu, ne s'affirment avec autant de vigueur, de puissance ou d'audace. Le développement en hauteur et l'inaccessibilité.

Dès ses premiers essais, l'architecture du moyen âge, expression d'une époque incertaine et troublée, semble obéir à cette double préoccupation. Elle se laisse envahir, absorber par elle, et tous ses efforts tendent vers la réalisation de cet objectif mystérieux. Est-ce là un effet du hasard ? — Assurément non.

Les lignes comme les couleurs ont un langage. Ce n'est pas en vain que les principales nuances de la palette sont passées dans la métaphysique, pour exprimer la nature de nos sentiments. Ce n'est pas sans raison qu'on parle de voir la vie en rose, ou en noir, d'avoir des idées sombres et de mener une brillante existence. La blancheur qu'on attribue à certains cœurs est l'emblème certain de leur pureté, et il est de tradition que les tyrans ont toujours eu « l'âme noire ».

C'est qu'il existe, entre les sentiments qui émeuvent notre esprit et les impressions qui frappent nos sens, des analogies singulières. Aussi n'est-il pas de moyen plus facile de faire comprendre nos secrètes émotions, que de les rendre visibles en quelque sorte par une comparaison dont personne ne saurait

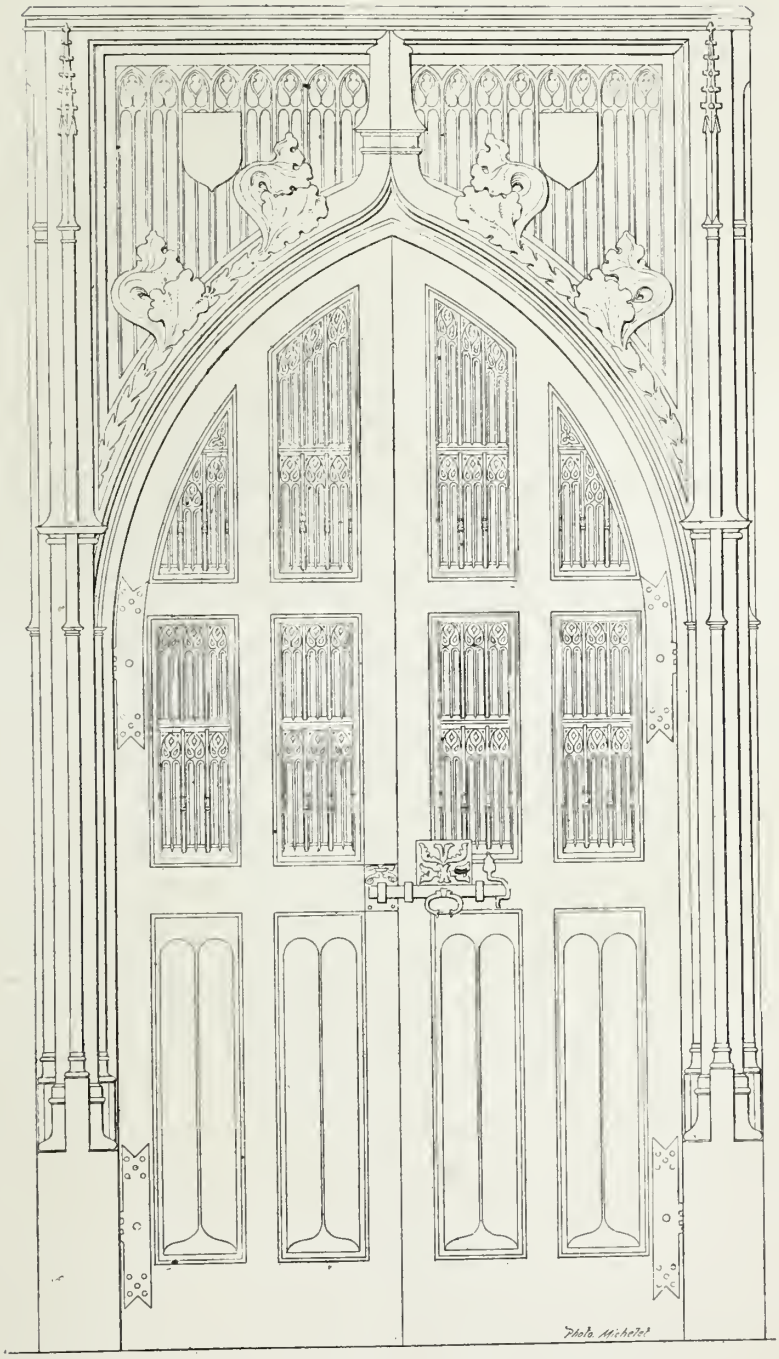


FIG. 132. — EXEMPLE DE L'IMPORTANCE DES LIGNES VERTICALES.
Porte du baptistère, église de Saint-Chamand. (Auvergne.)

méconnaître l'éloquence et la vivacité. Grégoire de Naziance recommande aux artistes de peindre les anges en couleurs claires et fraîches : « C'est là, dit-il, le symbole naturel de leur incomparable pureté. »

Ce langage des couleurs, nous en retrouvons l'équivalent dans les lignes principales de l'architecture. Alors que les lignes verticales troublent nos sens, émeuvent nos cœurs et nous plongent par leur développement exagéré dans une inquiétude inconsciente, vague, mal définie, les lignes horizontales, au contraire, nous rassurent, nous calment, nous invitent au repos, et font naître dans nos esprits un sentiment de régularité, de durée, de stabilité, c'est-à-dire de sécurité profonde.

Ce sont ces dernières lignes que nous trouvons implantées dans les Gaules par le système gallo-romain. Elles y représentent, en même temps que la centralisation à outrance, la vie pacifique, calme, paisible, policée. Le système féodal, qui par le triomphe momentané de l'individualisme remet brusquement en question ces conquêtes pacifiques et fécondes, trouve au contraire son expression dans le verticalisme (qu'on me permette ce mot), et cette brusque révolution dans les lignes générales de l'art est une simple conséquence de la logique.

Ne soyons donc point surpris de voir, aussitôt la tentative de renaissance des Carolingiens étouffée, l'architecture viser partout au développement en hauteur. En même temps que le château dresse son donjon, l'église pousse son clocher dans les airs, et la commune élève son beffroi, sorte de course vers le ciel, dont le but semble être de dominer ses rivaux.

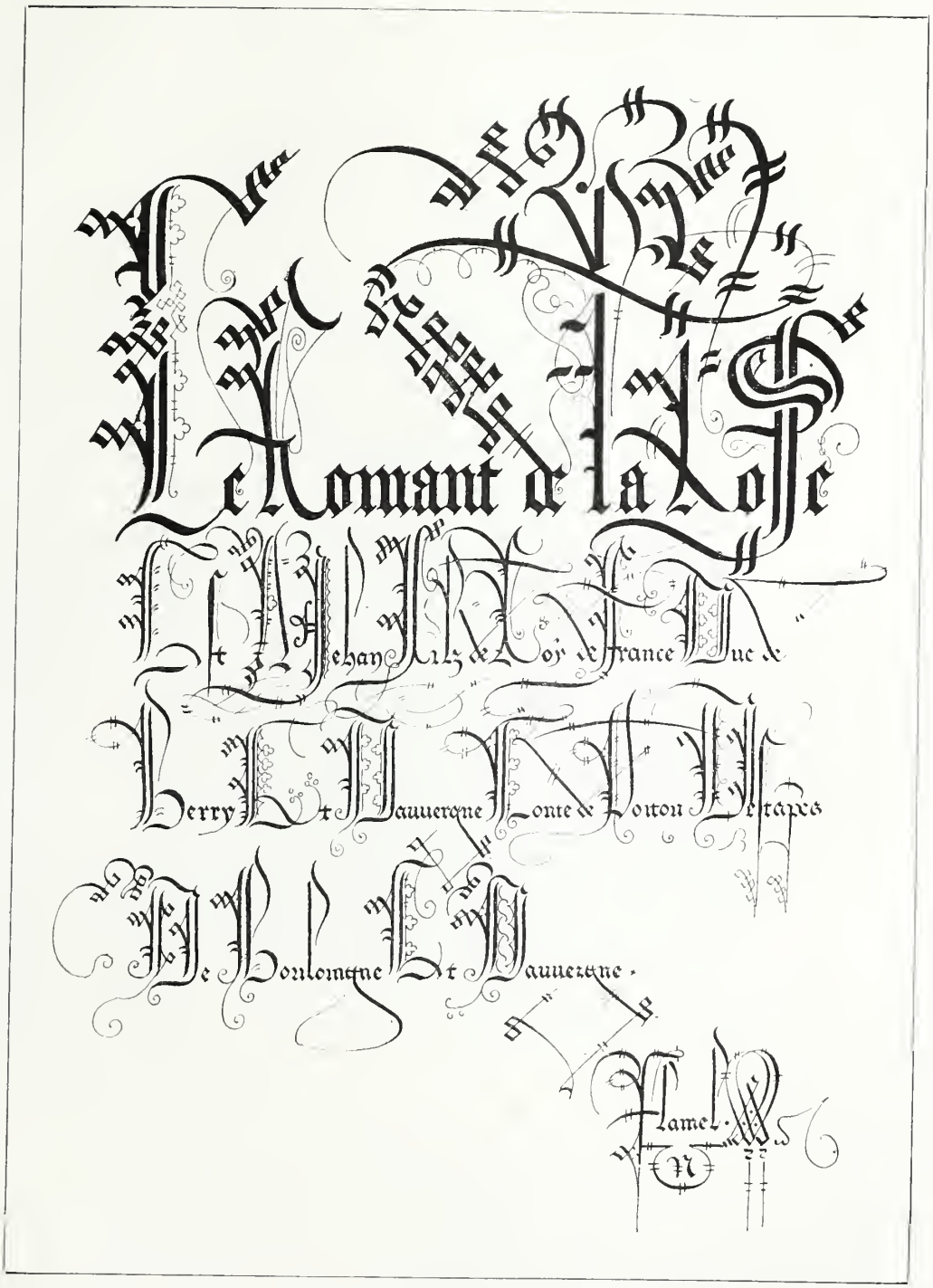
Même dans cette architecture romane, qui par sa massiveté relative et la pesanteur de son ornementation semble se cramponner au sol, ce besoin d'élévation se manifeste avec une intensité singulière. Toute une transformation s'opère dans l'art de bâtir pour résoudre le problème posé. Les voûtes en berceau,

grâce aux contreforts extérieurs, peuvent asseoir, à une hauteur inconnue jusque-là, leurs cintres audacieux, et l'arc en tiers-point naît lui-même de cette nécessité, en quelque sorte inéluctable, qui oblige l'architecte à chercher le moyen de s'élever toujours.

Tout du reste est merveilleusement combiné pour rendre cette élévation plus sensible et par conséquent plus impressionnante. Le constructeur rompt brusquement avec la savante harmonie et la rassurante pondération si chères à l'antiquité classique. La symétrie, ce besoin de l'esprit humain aux époques de calme, est sacrifiée d'une façon complète. Les plans horizontaux sont exclus et remplacés par des plans fortement inclinés. Enfin tous les monuments du moyen âge sont construits à *l'échelle de l'homme.* — C'est-à-dire que, quelle que soit la hauteur de l'édifice, les parties qui sont à destination humaine restent fixes. — La voûte, en effet, a beau s'élever indéfiniment, la porte ne grandit pas en proportion, la colonne ne grossit pas à mesure, on peut toujours gravir les marches sans effort, s'appuyer sur la balustrade et de la main atteindre au bénitier. A côté des courbes les plus vastes, des arcades les plus hardies, des pinacles les plus audacieux, une fenêtre, un escalier, un balcon, détail insignifiant en apparence, viennent donner la mesure exacte de l'homme, du *module humain,* pour me servir d'une expression de M. Viollet-le-Duc, et par comparaison nous faire sentir l'immense élévation de l'édifice.

Voici donc dans l'architecture un premier caractère énergiquement constaté. Eh bien, ce premier caractère si évident, si accentué, si voulu, va nous apparaître tout aussi développé dans toutes les autres manifestations de ce temps. « Au XIIIe siècle, écrit M. Aimé Champollion-Figeac[1], l'art sarrasin ou gothique

1. *Documents paléographiques relatifs à l'histoire des beaux-arts durant le moyen âge.*



TITRE DU *ROMAN DE LA ROSE*

MANUSCRIT DE FLAMEL

OFFERT, EN 1403, PAR MARTIN GOUGE, ÉVÊQUE DE CHARTRES, AU DUC DE BERRY

(Bibliothèque Nationale)

domine presque partout en Europe; en France surtout, il déploie ses provenances les plus aiguës dans l'écriture comme en architecture. Tous les personnages représentés par le dessin et par la peinture prennent des formes grêles et allongées. »

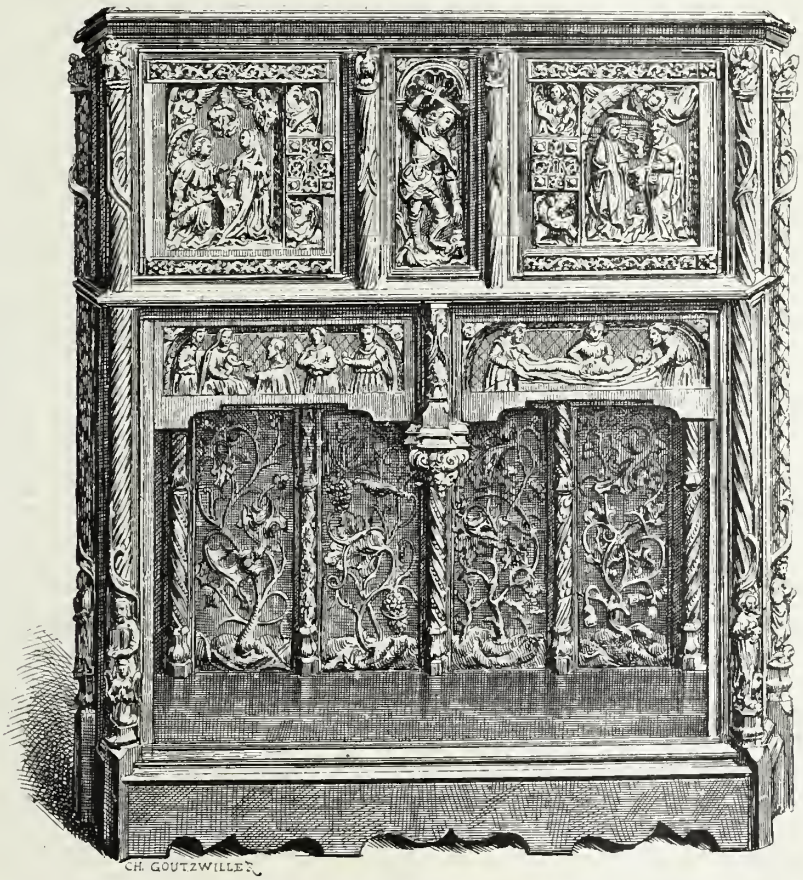


FIG. 133. — ARMOIRE DE SACRISTIE, TRAVAIL FRANÇAIS DU XVe SIÈCLE.
Collection de M. Perut.

La statuaire n'a pas même attendu jusque-là, et dès le milieu du XIIe siècle, les sculptures de Corbeil et du portail royal de Chartres ont atteint une longueur si démesurée que, dans la Renaissance et dans l'antiquité, on chercherait vainement des statues aussi longues et aussi maigres.

Pour le mobilier, il est inutile d'en parler; il suit en quelque

sorte pas à pas l'architecture ; mais pour le costume, qui semble avoir si peu de rapport avec le reste, quel ne sera pas notre étonnement de le trouver accomplissant, en même temps et presque à la même heure, la même évolution ! « Aux approches de l'an 1100, un changement radical eut lieu dans l'habillement des hommes, écrit M. Quicherat[1]. De *court* qu'il avait été pendant six cents ans et plus, il devint *long*. »

Là encore tout se met à croître subitement. La barbe et les cheveux eux-mêmes s'allongent, et cela malgré les prédications virulentes d'une foule de saints prélats, malgré les sermons indignés d'Yves de Chartres, d'Anselme de Cantorbery, de Serlon de Séez, malgré l'interdiction solennelle prononcée en 1096 par le concile de Rouen. Les foudres de l'Église sont incapables d'arrêter cette croissance singulière.

Quant aux vêtements, ils atteignent promptement à des proportions extravagantes, inconnues auparavant et qu'on ne devait plus revoir. Les pieds et la tête prennent surtout des proportions fantastiques. La chaussure, de ronde qu'elle était à son extrémité, devint subitement pointue, et la pointe alla s'allongeant, s'effilant, se tordant jusqu'à produire ces excentricités qui portèrent le nom de pigache, de scorpion, de poulaine, brodequins insensés, de deux pieds de long, dont la pointe devait être rattachée au genou par une chaîne, et qu'une ordonnance royale de 1368 n'hésitait pas à qualifier « de difformité imaginée en dérision de Dieu et de sa sainte Église ».

La coiffure fut au moins aussi singulièrement traitée. Il suffit de considérer les *tournois du roi René,* livre si instructif sur les mœurs et les costumes de ce temps, pour voir de quels ornements gigantesques on chargeait les cimiers des casques. Des quadrupèdes dressés, des animaux héraldiques,

1. Quicherat, *Histoire du costume.*

FIG. 134. — BOISERIES DU XVe SIÈCLE.
Provenant du chapitre de Saint-Chamand. (Auvergne.)

des tours, des couronnes, des moulins à vent, enchâssés dans une longue paire d'ailes ou dans une colossale paire de cornes, constituaient un édifice de deux pieds et quelquefois plus, que tout bon chevalier portait sur son chef.

Ces ornements fort gênants, écrasants par leur poids, furent, pendant plus de trois siècles, la marque distinctive des guerriers de quelque mérite ; et, si nous en croyons Froissart, « ne

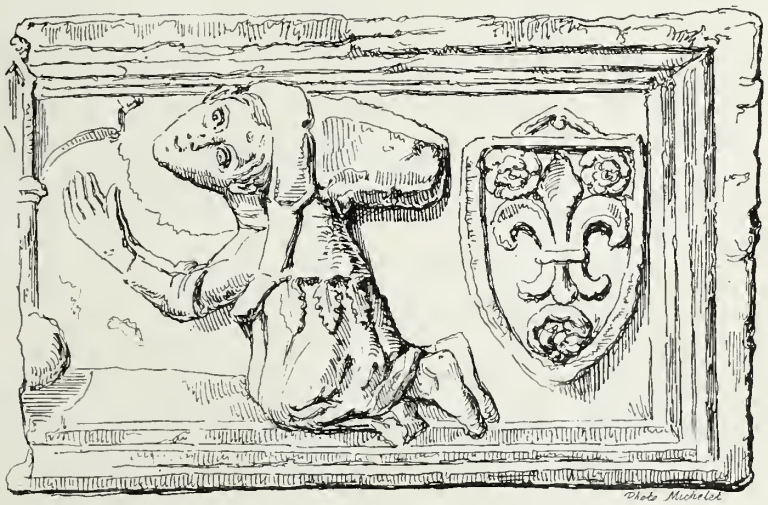


FIG. 135. — EXEMPLE DE HAUTES COIFFURES.
Fragment de tombeau à Notre-Dame du Puy.

faisoient les seigneurs nul compte d'aultres gens d'armes, s'ils n'estoient à heaulmes et à tymbres couronnés ».

Vers le milieu du XIVe siècle, au moment où la Féodalité reçut ses premières atteintes, il y eut, il est vrai, une réaction sensible. Les vêtements se raccourcirent à ce point, que le continuateur de Guillaume de Nangis accusa les beaux damoiseaux de son temps de s'être faits « si légers pour mieux fuir devant l'ennemi ». Mais tant que dura le régime féodal, on ne renonça ni aux chaussures pointues ni aux casques empanachés ; et ce qui rend cette particularité essentiellement caractéristique, c'est

que les diverses évolutions du costume qui la précédèrent, l'accompagnèrent ou la suivirent, s'accomplirent, sans que le nombre ou la nature des pièces composant l'habit fût changé. Avant comme après, le vêtement comprit la chemise, le bliaud, le manteau, les braies et les chausses. Seules les proportions de ces diverses pièces s'allongèrent ou se raccourcirent.

Les femmes, toujours soumises aux modes de leur temps, n'eurent garde de désobéir à la tendance qui dominait autour d'elles. Comme leurs maîtres et seigneurs, elles s'empressèrent d'allonger leurs personnes par des coiffures monumentales et aussi par le développement extravagant qu'elles accordèrent à leurs robes. Pendant tout le moyen âge, ces hautes et formidables coiffures, qui portèrent le nom d'escoffions, de hennins,

> Les haults bonnets, couvre-chefs à bannière,
> Les haultes cornes pour dames triompher,

furent considérés comme un signe incontestable de noblesse. La grandeur morale, dans cette époque imaginative, cherchait à s'affirmer par la grandeur physique, plus saisissante dans sa forme et plus accessible aux esprits incultes de la foule.

« Les barbares, dit Quinte-Curce, mesurent leur respect à la majesté du corps. — *Hominibus barbaris in corporum majestate veneratio est* ». L'aventure de Saül et les coiffures du moyen âge sont là pour lui donner raison.

Ces coiffures prirent rapidement de telles proportions, que les contemporains eux-mêmes crurent devoir protester contre leurs dimensions insolites.

Les écrivains du temps, Juvénal des Ursins, Monstrelet, les tournent en ridicule, et les prédicateurs qui s'étaient attaqués à la chevelure et à la barbe des hommes, ne laissèrent point en repos, on le devine assez, les élégantes parées de ces monstrueux ornements. Mais là encore leurs attaques furent impuissantes. En vain

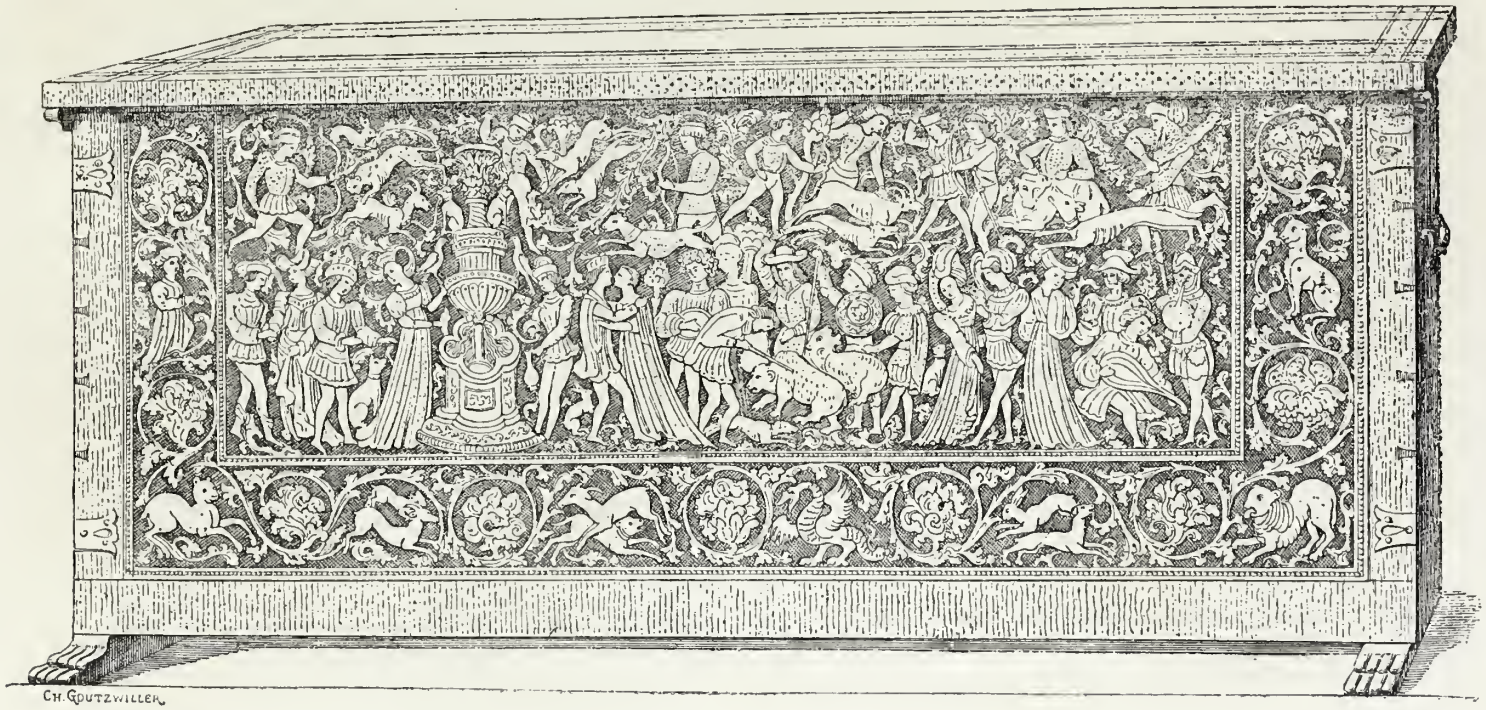


FIG. 136. — COFFRE EN BOIS SCULPTÉ DU XVe SIÈCLE

Prêté à « l'Exposition des Alsaciens-Lorrains. »

essayèrent-ils de l'intimidation, appelant la populace à leur aide, l'ameutant, et distribuant des indulgences à ceux qui poursui-

FIG. 137. — CALICE EN VERMEIL, FIN DU XVe SIÈCLE.
(Collection de M. Odiot.)

vaient les femmes hautement coiffées en criant : « heurte belin ! », c'est-à-dire, « bélier frappe de tes cornes », ou encore « au hennin, au hennin ! ». La crainte des peines éternelles

et surtout la peur d'un châtiment immédiat impressionnèrent ces pécheresses à la mode, au point qu'un certain nombre d'entre elles « se disposèrent à mettre jus leurs atours, et prirent aultres tels ou semblables que portoient femmes de béguignage..... Mais à l'exemple du limaçon lequel, quand on passe près de lui retrait ses cornes par dedans, et quand il n'oyt plus rien les reboute, ainsi firent icelles et en assez bref... reprirent petit à petit leur vieil estat, tel ou plus grand qu'elles n'avoient accoutumé de porter [1] ».

Quant au développement des parties inférieures du costume, il suffit de rappeler que c'est au moyen âge que revient l'honneur des traînes énormes, des jupes démesurées, pesantes, incommodes, trop lourdes pour un seul corps et pompeusement portées par des damoiseaux, des suivantes ou de gentils pages, gratifiés du nom plus singulier qu'euphémique de « porte-queue ».

Le second caractère qui nous a frappés dans l'architecture, c'est l'inaccessibilité. Entourée de gradins, préservée par une armée de contreforts, n'ayant guère plus de trois ou quatre portes relativement étroites, bardées de fer, hérissées de clous, la cathédrale, asile pour les bannis, forteresse au besoin pour le clergé, est, comme le manoir, d'un accès difficile. On n'y peut pénétrer que lentement, peu à peu, et, malgré ses verrières immenses, on sent que le colosse est assez robuste pour soutenir un siège et braver un assaut.

Dans le château, cette qualité est encore plus apparente. De tous les côtés il est inabordable. Soit que ses longues tours aveugles se dressent sur un rocher à pic, soit qu'une large rivière ou un fossé profond ceigne ses murs épais ouvrant à peine sur la campagne une timide fenêtre, il est isolé, et paraît

1. Monstrelet, *Chroniques* (Édition Buchon), p. 596.

CH. GOUTZWILLER DEL.

FIG. 138. — LA VIERGE AU BUISSON DE ROSES.

Peinture de Martin Schoengauer, à l'église de Saint-Martin de Colmar.

LA DANSE DES MORTS

Peinture murale du XVe siècle à La Chaise-Dieu (Auvergne).

fier de son isolement. Il ne veut pas frayer avec les humbles demeures accroupies à distance, basses, rampantes, craintives, qu'il domine et protège tout à la fois. Enfin il n'est pas jusqu'aux logis des particuliers, qui ne participent à ce besoin d'inaccessibilité. Dès qu'une commune s'émancipe, les habitants élèvent « autour de leurs maisons, chacun selon sa richesse, des murailles crénelées, ce qui est la marque et la garantie de la liberté [1] ».

Cette même particularité, nous la retrouverons dans le tableau et dans la statue, qui jusqu'à la fin du moyen âge se voient protégés, celle-ci par la niche, le dais, le pinacle, ou la saillie brodée, celui-là par de solides volets, chargés de les défendre l'un et l'autre contre les injures du temps, et surtout contre les outrages des hommes. Elle apparaît aussi dans l'étrange contresens de ces esprits assez peu soucieux de la décence pour admettre (si nous en croyons le continuateur de Guillaume de Nangis) les personnages nus dans les processions sacrées, et qui ne conçurent jamais la Vérité, Vénus ou les Grâces, que couvertes d'oripeaux et très abondamment vêtues.

Dans le costume, il n'est guère utile de signaler ce besoin de se rendre inaccessible. Il apparaît là avec des caractères singulièrement évidents. Dès 1050, le chevalier se trouve entièrement bardé de métal et justifie l'épithète de *fervestu,* que lui donnent les chansons de gestes. L'ajustement de la femme est, sous ce rapport, moins frappant peut-être que ces armures étroites, ces cuirasses impénétrables, ces casques, ces salades, ces hauberts qui laissent à peine respirer le héros qui les porte. Mais la même préoccupation se retrouve dans ces housses pesantes, dans les corsages armaturés, dans ces lourdes robes

1. Aug. Thierry, *Lettres sur l'Histoire de France.*

de brocard, qui sont comme un rempart de luxe et de somptuosité élevé autour des pudiques châtelaines. Elle se manifeste

FIG. 139. — ARMURE DE TOURNOI COMPOSÉE DE PIÈCES RAPPORTÉES
Armeria real de Madrid.

surtout dans ces chastes ceintures, qui font intervenir la serrurerie jusque dans les mystères les plus intimes de la toilette, dans ces vastes *affiques,* broches protectrices qui empêchaient,

comme dit Robert de Blois dans son *Castoiment des dames,*

> Que nus home sa main méist
> En sein de fame où il n'a droit.

Que découvrons-nous encore dans ces admirables édifices gothiques, qui sont une des gloires les plus pures de notre art national? — Une magnificence sans pareille, et dont même nous ne connaissons plus toutes les splendeurs.

Figurez-vous l'intérieur de ces somptueux manoirs et de ces riches églises, qui nous paraissent ornés, bien qu'aujourd'hui la pierre s'en montre nue, figurez-vous-les habillés de peintures vives, éclatantes, simulant des draperies, s'enroulant autour des colonnes, se déployant en frises et en litres meublées de palmettes, d'acanthes, de rosettes ou d'animaux passants, couvrant des panneaux ou étageant leurs bandes de tons vibrants et chauds.

Imaginez au dehors l'azur, le rouge, le vert, les ors mêlant leurs notes joyeuses aux grandes lignes de la pierre. Représentez-vous, s'il est possible, Notre-Dame de Paris avec ses trois portes, leurs voussures et leurs tympans, avec ses quatre niches du portail, avec cette galerie superbe meublée par la succession des rois, avec sa rose magnifique, tout cela peint et resplendissant de dorures [1]. N'est-ce pas là le cadre qui convient à cette foule bariolée, couverte de fourrures, de draps *échiquetés,* marbrés, mêlés, *papillonnés*, de menu-vair, de *velloux,* de broderies d'or et de soie, dont les armures, plus brillantes que l'argent, étincellent au soleil.

Placez au milieu des rues encourtinées, semées de palmes, une troupe de galants chevaliers couverts de pierreries, de perles, de *nusches* [2], de fermaux, de découpures, de papillottes

1. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture,* VII, p. 109.

2. Pendants ou colliers portés également par les hommes et les femmes.

et de plumes (image de leur légèreté, dit Mézeray). Faites emboîter à l'un d'eux cette salade, qu'Olivier de la Marche estimait cent mille écus d'or; qu'un autre jette sur son cheval cette housse admirable que le comte de Foix abandonna à la ville de Bayonne,

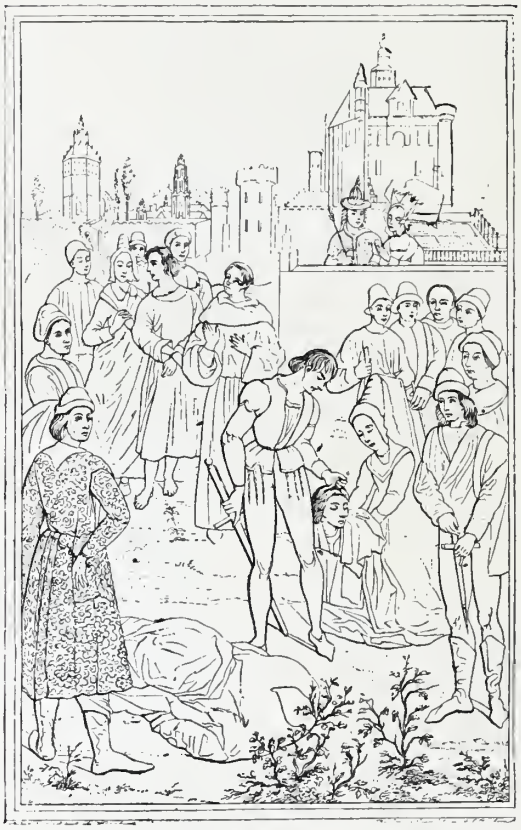


FIG. 140. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON,
Le seigneur injustement décapité. — Tableau de Dirck de Harlem.
(Au Musée de Bruxelles.)

pour tailler des robes à la Vierge; qu'un autre encore se coiffe du chapeau d'Amédée VI qui valait plus de 20,000 francs, ou bien de la couronne de Louis IX qui coûta à peu près 390,000 livres de notre monnaie; et au son des trompes, trompettes, tambourins et buisines, que cette troupe débouche sur le parvis Notre-Dame. Le vieux temple, alors dans l'éclat de sa jeunesse, de sa

polychromie et de son or, n'est-il pas l'asile qui convient à un aussi brillant cortège ?

Cette époque, en effet, est celle du faste en toutes choses, et le lien qui unit les diverses branches du luxe, si différentes par

FIG. 141. — LA JUSTICE DE L'EMPEREUR OTHON,
La châtelaine prouvant l'innocence de son époux. — Tableau de Dirck de Haarlem,
(Au Musée de Bruxelles.)

leur but, si contraires par le motif qui les inspire, apparaît aux yeux mêmes des contemporains, avec une évidence telle, que les chroniqueurs indignés reprochent aux personnages de leur temps de « s'adorner comme des chapelles », de « se parer comme des temples ».

Rien, en effet, de plus extraordinaire que ce déploiement

de somptuosité dans toutes les branches de l'art, jurant avec la misère qui règne à l'état endémique, avec les famines qui se succèdent, avec l'absence de confort même chez les plus fortunés. Pendant que le peuple meurt littéralement de faim, Philippe III dépense plus de onze cent mille francs pour son sacre, Philippe le Bel plus de quinze cent mille francs, et Louis le Hutin, deux millions. Philippe le Hardi se vante, devant Joinville, que telles pièces brodées de son blason lui ont coûté 800 livres parisis, plus de 50,000 francs de notre monnaie, et Joinville le reprend doucement, lui disant qu'il aurait mieux fait d'employer cet argent en aumônes.

FIG. 142.
COSTUME DE CHARLES D'ARTOIS, COMTE D'EU.
D'après le tombeau de Louis XI.
(Musée d'artillerie.)

Pendant tout ce temps de faste sans frein, on s'éclairait encore, dans les châteaux, avec des torches de bois sec enduit de résine. La chandelle restait à l'éclat de grand luxe. Les cheminées étaient peu répandues, et les tapis si rares que pour garantir du froid les pieds des dîneurs, on étendait de la paille fraîche sous la table. Les fourchettes étaient inconnues, les draps de lit peu communs, et les seules voitures consistaient en chars pesants et cahoteux, mais couverts de peintures et, si l'on devait en croire le *Roman de la Rose,* montés sur « *roes* (roues) d'or et de pierres *estelées* (étoilées) ».

Cette surabondance et cette richesse contrastant avec un dénuement trop réel, cette prolixité d'ornements recouvrant

une pauvreté certaine se retrouvent jusque dans la littérature. Dans ces productions singulières qui, suivant une heureuse expression d'un éminent critique, flamboient comme la pierre des monuments, l'efflorescence de la pensée dramatique est bien plus apparente que réelle. Les *mystères* voilent leur affabulation naïve et leur trame peu compliquée sous un appareil imposant, qui leur donne la forme d'énormes édifices poétiques, surchargés de détails et d'ornements, se corsant d'anecdotes et de carrousels, comprenant parfois vingt, quarante, cinquante mille vers. De même que le tableau ou le portail de l'église ne se bornent point à nous dire un fait, mais placent simultanément sous nos yeux toute une série d'aventures successives; de même le drame religieux n'est pas la mise à la scène d'un événement isolé. Il se transforme en un poème cyclique comme l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*. Il embrasse toute une période de l'histoire, s'appelle le *Vieil Testament*, les *Actes des apôtres*, le *Mystère des trois Doms*, et prend des proportions inattendues. Le *Mystère de la Passion* ne compte pas moins de quatre-vingt sept tableaux et plus de quarante mille vers. Il fallait huit jours pleins pour le représenter en entier.

On voit combien tout se tient dans les différents arts de cette époque. Tous les traits caractéristiques, qui se montrent dans l'un d'eux, se retrouvent dans l'autre. L'absence d'unité et de symétrie se voit partout, dans le costume aussi bien que dans l'architecture. La verve moqueuse, mordante, satirique, qui s'en donne à cœur joie dans les gargouilles sculptées, dans les chapiteaux et les bas-reliefs, se fait jour non seulement dans le vêtement, dans l'ameublement, la parure, mais dans la littérature elle-même. Le caractère frondeur, qui fait placer au sculpteur un monarque, un pape, un évêque dans l'enfer au milieu des dissolus, des avares et des homicides, dicte à Messire Jean Petit sa fameuse harangue, où en plein conseil du roi il

déclare qu'il n'est « plus agréable sacrifice que le sang d'un tyran[1] », et l'absence de pudeur, la grossièreté naïve, l'indécence inconsciente, qui apparaissent dans certains détails de nos édifices, se retrouvent non seulement dans les contes et les fabliaux, dans la poésie des trouvères, mais jusque dans les récits historiques les plus sérieux et les plus graves.

Lorsque le moine anonyme, auteur des *Chroniques de France*[2], retrace le supplice des deux frères Gaultier et Philippe d'Aunoy, amants d'une princesse royale, quand le chanoine Froissart[3] nous raconte la mort de Hugues le Dépencier, lorsque tel autre nous décrit un accouchement monstrueux, ils emploient les termes les plus vulgaires et les plus choquants pour nos oreilles.

Ainsi donc, d'un bout à l'autre, cette longue période de notre vie nationale imprime à toutes ses productions des caractères semblables, toutes ses œuvres sont unes, et toutes ses manifestations, naissant de causes identiques, revêtent une même livrée et se présentent sous un même aspect.

1. Monstrelet, *Chroniques*, liv. I, chap. XXXIX.
2. Chroniques de France, vol. II, p. 146.
3. Froissart, I, chap. XIV.

FIG. 143. — HEAUME DE TOURNOI.
D'après un dessin à la plume du XVe siècle.

FIG. 144. — MINIATURE D'UN ÉVANGILIAIRE DU XVe SIÈCLE,
Provenant du ministre Colbert. (Bibliothèque nationale.)

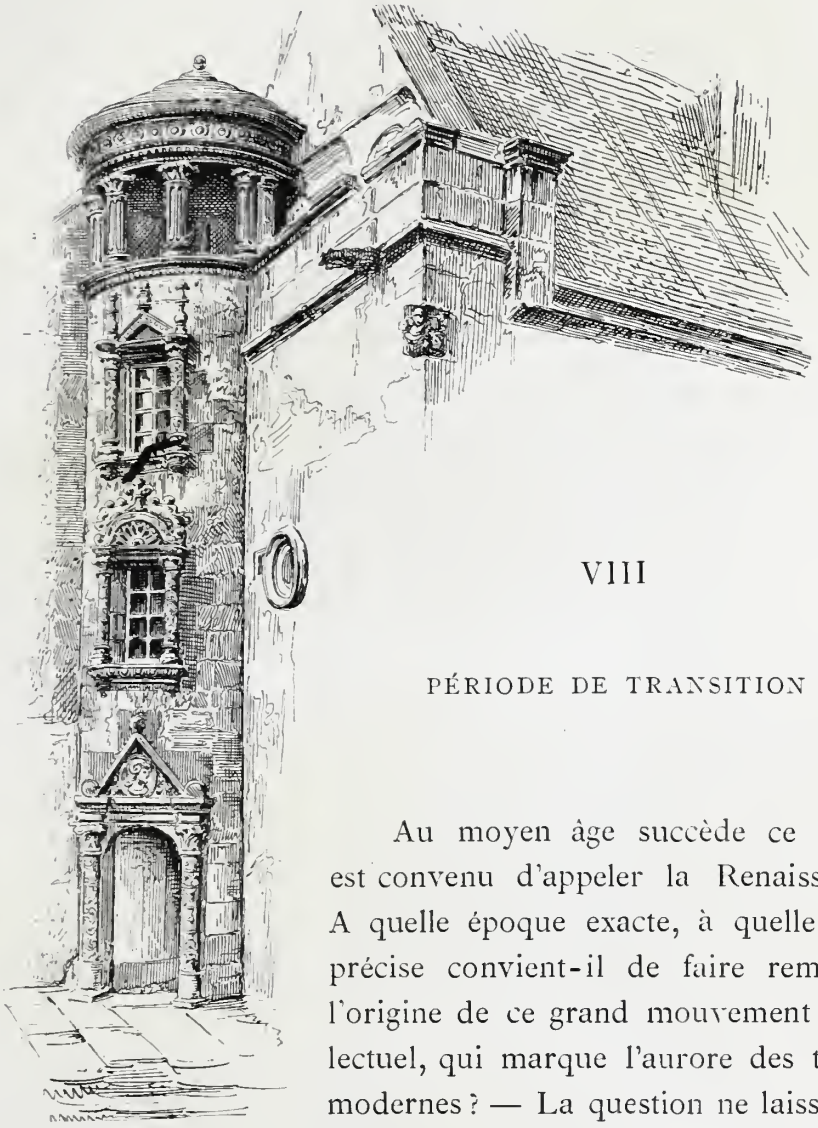


FIG. 145.
TOURELLE DE LA MAISON LALLEMANT, A BOURGES.

VIII

PÉRIODE DE TRANSITION

Au moyen âge succède ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance. A quelle époque exacte, à quelle date précise convient-il de faire remonter l'origine de ce grand mouvement intellectuel, qui marque l'aurore des temps modernes ? — La question ne laisse pas que d'être embarrassante.

Il nous faut, ici encore, répéter ce que nous disions au début de ce même moyen âge qui maintenant expire. Les révolutions dans la vie des peuples ne s'opèrent pas, comme on serait tenté de le croire, par de brusques secousses. Elles sont longues, au contraire, à peine sensibles pour les contemporains, et les transformations s'effectuent dans les arts, dans les institutions, dans les mœurs, presque sans qu'on ait conscience des progrès qui s'accomplissent. Dans les

époques de transition, tout s'enchevêtre, et — ne craignons pas de le redire — dans la vie des peuples rien ne commence, rien ne finit d'une façon définitive.

Si donc nous voulions faire remonter le commencement de la Renaissance au moment où les grandes inventions qui vont renouveler la surface du monde se manifestent tout d'un coup, c'est aux environs de 1450 qu'il nous faudrait le placer. N'est-ce pas aux approches de cette date que nous voyons surgir, dans un superbe élan et avec un admirable ensemble, la création de l'imprimerie, l'invention de la gravure, l'établissement de la taille, c'est-à-dire la transformation de l'impôt, et l'institution des compagnies d'ordonnance, c'est-à-dire la création des armées permanentes ?

Certes, en présence de toutes ces nouveautés qui vont bouleverser la société de fond en comble et la replacer sur de nouvelles bases, il faut bien convenir que le vieux monde est sinon mort, du moins bien malade. Depuis un siècle déjà, la poudre a fait son apparition sur les champs de bataille. Par elle le vilain est devenu aussi redoutable que son Seigneur, et le morceau de fer ou de plomb, que lancent la bombarde et le canon à main, pénètre aussi bien le justaucorps de *velloux* que le surcot de tiretaine. Si la poudre a créé l'égalité des hommes devant la mort, l'admirable invention de Laurent Coster, perfectionnée et rendue pratique par Gutemberg, va créer à son tour l'égalité des esprits devant la vie morale ; tandis que, par la gravure que vient de découvrir Finiguerra, la connaissance des chefs-d'œuvre va généraliser l'amour du beau et le besoin de l'art.

Éclosion merveilleuse, concours prestigieux d'éléments de progrès, réunion magnifique de découvertes incomparables, dont nous ne retrouverons plus, je n'ose dire l'équivalent, mais le pendant et l'analogue qu'à la fin du XVIIIe siècle, quand la

Royauté de droit divin et la Noblesse héréditaire, qui vont succéder à la Féodalité dans la possession de la France, se verront forcées à leur tour de faire place à un ordre de choses nouveau.

FIG. 146. — FAC-SIMILÉ DU COURONNEMENT DE LA VIERGE.
Première gravure exécutée par Finiguerra.

Ainsi donc la Féodalité n'est plus qu'un arbre mort, qui va s'abattre pesamment sous la cognée de Louis XI et ne poussera pas de scion. L'art ogival, qui s'était fait à son image, va nous dire pareillement adieu. Mais, privilège supérieur des créations

de l'intelligence, l'agonie du condamné se pare d'une magnificence singulière, et au moment de disparaître jette encore un éblouissant éclat.

Ses principes, il ne les renie point, mais doucement il les abandonne. Fidèle disciple de Platon, il les congédie en les cou-

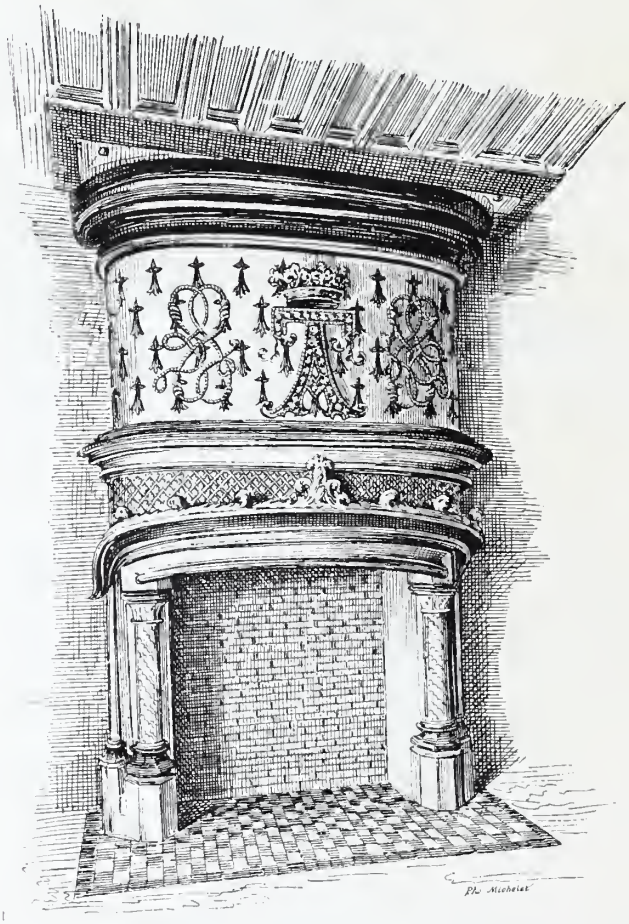


FIG. 147. — CHEMINÉE DE LOUIS XII, AU CHIFFRE D'ANNE DE BRETAGNE.
(Château de Blois.)

vrant de fleurs. L'ogive n'est point bannie; on se borne à la dépouiller de cette austère simplicité, de cette modestie touchante qui la faisaient ressembler à une prière.

FIG. 148. — RETABLE DE L'EXTRÊME FIN DU XVe SIÈCLE,
Provenant du couvent des Antonistes. (Musée de Colmar.)

ARCHITECTURE OGIVALE DU XVe SIÈCLE

Hôtel de Cluny à Paris

Helioß Dujardin

Imp. A. Quantin

Au lieu de s'élever brusquement vers les cieux, elle s'arrête désormais tout le long du chemin, pour déployer ses efflorescences; elle s'attarde et se détourne pour se parer et s'embellir.

La peinture, la sculpture, le mobilier, le costume suivent la même voie. Ils abdiquent peu à peu cette rectitude de lignes, cette fermeté d'intention, qui sont comme la conviction de l'art. Le tableau et la statue deviennent moins symboliques, et se montrent plus humains. La beauté préoccupe davantage. La forme attire de plus en plus. On commence à l'aimer pour elle-même. L'expression, au contraire, abdique son empire et quand elle se montre par hasard, elle a perdu sa naïveté, elle grimace et se contorsionne; et cela se comprend. L'art ne tend plus à exprimer des sentiments mystiques, à rendre des abstractions; il aspire déjà à peindre l'humanité et à représenter la vie. Le royaume céleste cesse de l'intéresser exclusivement et fait place, dans les préoccupations générales, aux choses de ce monde. L'artiste s'efforçant non plus d'exprimer des sentiments, mais de représenter des êtres, va renouer insensiblement le fil de la tradition antique, et s'approcher de la classique beauté.

Il nous faudra cependant attendre près de cinquante ans encore, pour que la transformation se manifeste éclatante, avec tous ses caractères bien tranchés.

Jusqu'au commencement du XVIe siècle, en effet, grâce à la puissance d'imagination du peuple et des artistes, l'art conservera, aussi bien en Italie qu'en France, son mépris complet de cette qualité essentiellement moderne que nous avons appelée la « couleur locale ».

Tant que l'esprit du moyen âge persiste, tant que les artistes empruntent encore au passé et n'ont point renouvelé d'une façon complète, absolue, la tradition qui les contient et l'idéal qui les guide, ils prêtent aux héros de l'Ancien et du Nouveau Testament le costume, les attitudes, les mœurs et les usages de

leur temps et de leur pays. Il semble que, par une sorte d'intuition merveilleuse, ils voient, au delà de ce qu'ils représentent, les scènes, les histoires dont ils indiquent simplement les traits, ou bien que les saintes légendes résument pour eux la vie hu-

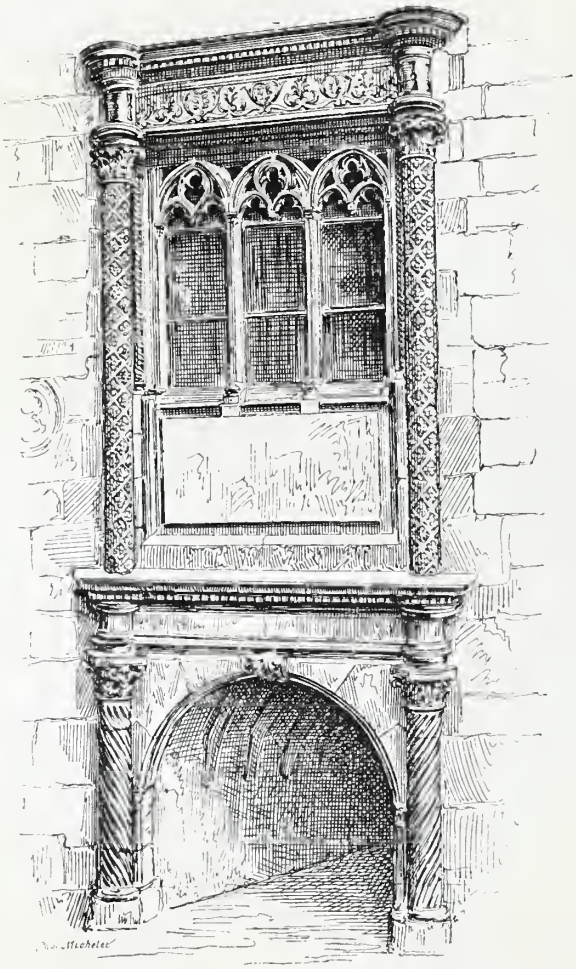


FIG. 149. — EXEMPLE DE L'UNION DES STYLES.
Porte basse et fenêtre de la maison de Lallemand, à Bourges (1518).

maine, qui se recommence sans cesse, et qui est à la fois de tous les pays et de tous les temps.

Mais, dès que l'esprit critique se manifeste, dès que cette immense période imaginative du moyen âge prend fin d'une

FIG. 150.
COSTUME DE GUERRIER XVIe SIÈCLE,
D'après Goltzius.

façon définitive, il en est autrement. Les saintes légendes, comme les anecdotes empruntées à la mythologie, sont reléguées dans un monde à part, pour lequel on compose un mobilier propre, un attirail particulier, un vestiaire spécial,

FIG. 151.
COSTUME DE FEMME, XVIe SIÈCLE,
D'après Holbein.

et en même temps que ce déménagement s'accomplit, la forme corporelle pure se dégage brusquement des visions troublantes qui l'enveloppaient jusque-là. Elle échappe à ces angoisses singulières, à ces inquiétudes voisines de l'hallucination, cauchemar perpétuel de l'enfer et du paradis, où les alternatives d'exaltation et d'affaissement, de sereines espérances et d'éternelles craintes enserraient l'intelligence comme dans un étau; et la beauté humaine sort triomphante de ce chaos pour s'épanouir dans la tranquillité à laquelle elle a droit après de si rudes secousses, pour conquérir la placidité sereine et surtout la dignité qui lui convient.

FIG. 152.
COSTUME DE FEMME, XVIe SIÈCLE,
(D'après Holbein).

C'est là, en effet, le caractère essentiel, nouveau, particulier à l'art qui

FIG. 153.
COSTUME DE MARCHAND, XVIe SIÈCLE,
(D'après Goltzius.)

se lève; désormais on admirera les formes pour elles-mêmes et non pour l'expression à laquelle elles concourent.

On va les étudier, les analyser et l'on trouvera dans leur contemplation un plaisir supérieur. On parlera d'un beau cou, d'un nez bien attaché, d'un arrière-bras, d'une belle poitrine, comme on parlait, auparavant, de quelque joyau précieux. « Sache, dit Cellini, que lorsque le corps se penche, les cinq fausses côtes forment une foule de reliefs et de creux qui sont parmi les beautés du corps humain »; et cette complaisante admiration se comprend et s'explique.

Le mouvement, cette dominante préoccupation des arts encore jeunes, n'est plus indispensable à l'artiste pour exprimer la colère, les joies, l'amour, l'effroi. Par la contraction d'un muscle, par la saillie d'un os, par un pli du visage, il arrive au même but d'une façon plus durable et plus saisissante.

Dès lors, au lieu d'habiller Vénus, on déshabille les saintes. On revient aux traditions grecques qui, au dire de Pline, étaient de ne rien voiler (*græca res est nil velare*). Dans la période précédente, l'individualisme humain s'était manifesté dans l'exécution; maintenant c'est lui qui va fournir le sujet. La représentation humaine n'était qu'un moyen; désormais elle devient le but, et le point important, dans les arts du dessin, sera de bien faire un homme et une femme nus. Le reste ne vient qu'ensuite et paraît secondaire.

On comprend quel abîme une pareille évolution de l'entendement artistique allait faire franchir aux artistes qui vivaient en ce temps de parturition.

L'art gothique — ou pour mieux parler, l'art *français,* comme l'appelaient si bien les architectes de la Renaissance[1], —

1. En parlant des voûtes ogivales à nombreuses nervures, Philibert Delorme écrivait : « Aujourd'huy ceux qui ont quelque connoissance de la vraye architecture

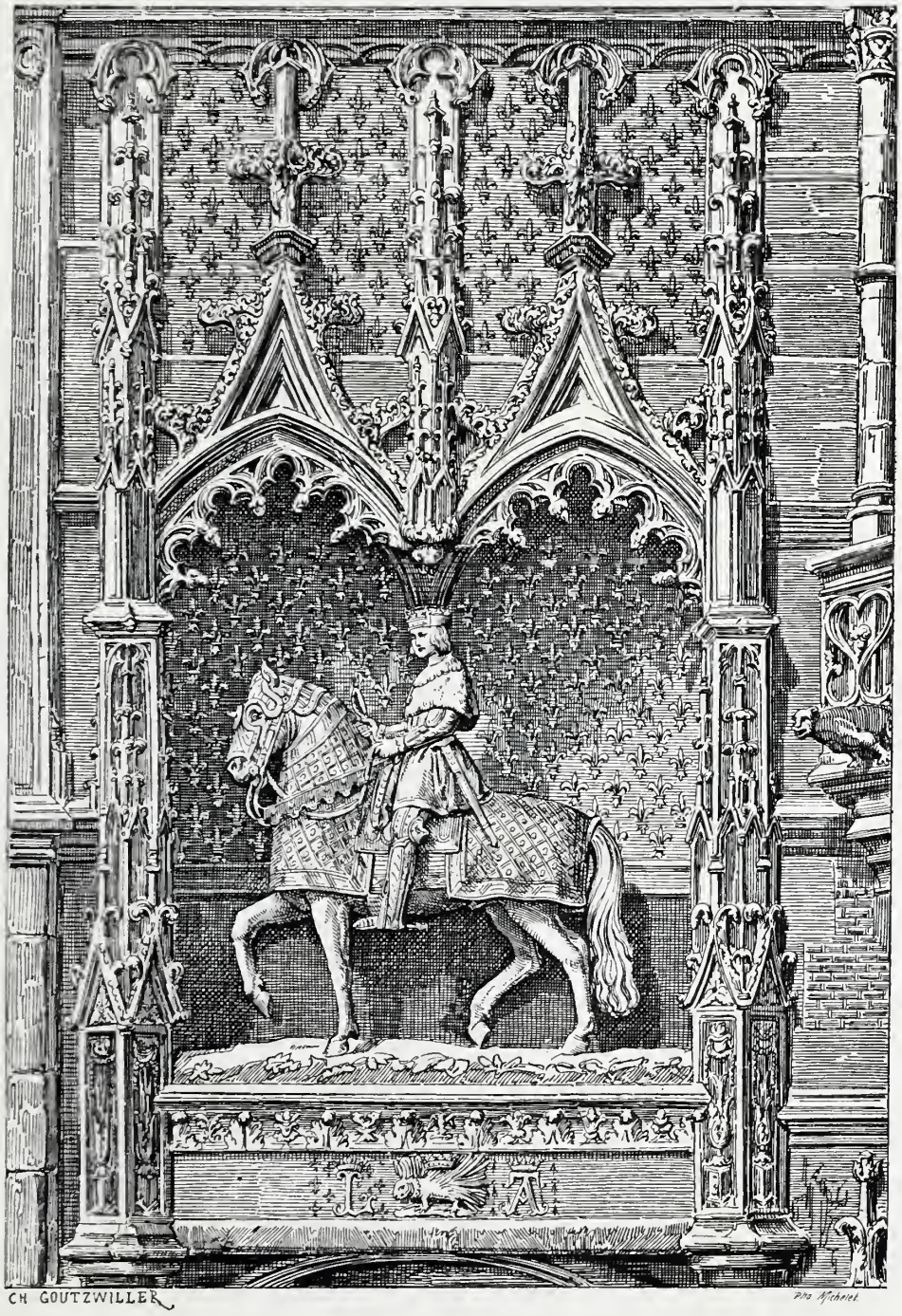


FIG. 154. — STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XII.

Au-dessus de la porte d'entrée du château de Blois.

l'art ogival français avait demandé ses plus puissants effets au nombre et à la richesse. L'art nouveau, au contraire, se manifeste par un dédain absolu de « l'innombrable ». Au lieu d'éblouir par la somptuosité, il cherche à émouvoir par la simplicité; au lieu de prendre pour type l'épanouissement de l'arbre chargé de son feuillage, il se contentera de faire saillir du tronc une admirable statue. Cessant de se complaire dans des rêves gracieux, éthérés, de s'attarder dans la contemplation troublante d'un idéal qui leur échappe, de s'égarer dans les efflorescences magnifiques d'un art à son déclin, ses interprètes portent leurs yeux émus dans le passé et remontent au delà des siècles. Là, exhumant de ses débris l'Antiquité si longtemps méconnue, si barbarement traitée, ils ouvrent leurs yeux ravis à une lumière nouvelle et, comme Baldazare Castiglione[1], ils sentent, à la vue des ruines qui couvrent la campagne romaine, des larmes douloureuses et fécondes inonder leur visage.

Superbi colli, e voi, sacre ruine,
Che'l nome sol di Roma ancor tenete ;
Ahi, che reliquie miserande avete
Di tant'anime eccelse e pellegrine !
Colossi, archi, teatri, opre Divine,
Trionfal pompe gloriose e liete,
In poco cener pur converse siete...
. . . . . .

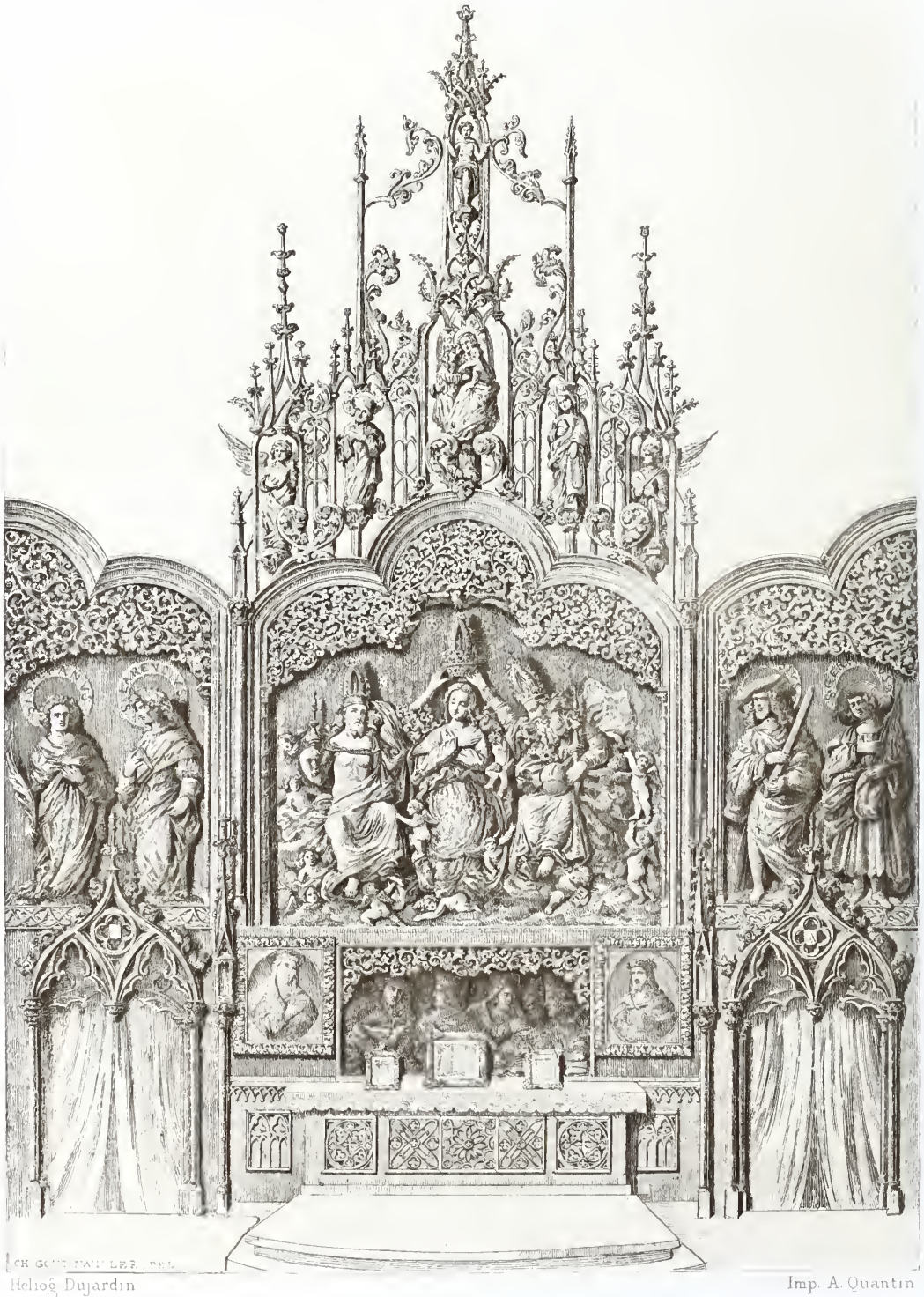
ne suivent plus ceste façon de voûte, *appellée entre les ouvriers la mode françoise,* laquelle véritablement je ne veux despriser, ains plus tost confesser qu'on y a faict et pratiqué de fort bons traicts et difficiles. » *Architecture,* fol. 107, r. On voit par cette simple citation combien ce titre de gothique, sur lequel on a tant discuté depuis un siècle pour rattacher l'architecture ogivale à l'Allemagne, est incorrect et peu justifié. Il est même à remarquer que ce qualificatif n'a été mis en usage que lorsque l'architecture à laquelle il s'applique fut tombée en complet discrédit; et le mot *gothique,* sous la plume de tous les écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, est et demeure un terme de mépris.

1. *Lettere,* édit. Serassi, cité par E. Müntz, *Vie de Raphaël.*

« Superbes collines, et vous, ruines sacrées, qui seules gardez encore le nom de Rome, hélas ! quels tristes restes ne conservez-vous pas de tant d'esprits rares et sublimes !

« Colosses, arcs, théâtres, œuvres divines, pompes triomphales, glorieuses et riantes, en un peu de cendre vous voilà convertis..... »

FIG. 155. — VIERGE TERRASSANT LE DÉMON.
Sculpture en bois de la fin du xve siècle, appartenant à M. Desmottes



Heliog. Dujardin — Imp. A. Quantin

RETABLE EN BOIS SCULPTÉ A VIEUX-BRISACH

Art Religieux du XVe Siècle

FIG. 156. — COFFRE EN BOIS SCULPTÉ DU XVIe SIÈCLE.
Collection de Mme veuve Rougier.

IX

LA RENAISSANCE

FIG. 157. — TÊTE D'HERMÈS.
(Fontainebleau.)

LA Renaissance, quelque charme qu'on trouve dans ses œuvres, quelles que soient la grâce, l'élégance, la distinction qu'on rencontre dans ses moindres productions, ne nous offre pas ce spectacle majestueux d'un art purement autochtone, jaillissant en quelque sorte du sol, n'empruntant rien qu'à lui-même, et ne devant à l'étranger que ces premiers rudiments, base commune de tous les ouvrages de l'homme parvenu à un certain développement de précision technique.

A son aurore en France, elle semble il est vrai, vouloir suivre cette voie personnelle. Mais on dirait que bientôt le chemin lui paraît trop long, la route trop difficile et sa marche trop lente. Elle veut se hâter à tout prix. Une fois la Féodalité écra-

sée par la main robuste de Louis XI, elle semble pressée de bannir tout ce qui a trait à la Féodalité. On va donc faire au delà des monts des emprunts nombreux et coupables. Sur des formes encore nécessaires, car les mœurs ne changent point en un jour, en un an, ni même en un siècle, on plaque une ornementation empruntée à d'autres climats. La France continue de nous imposer la forme; c'est l'Italie qui fournit le décor.

De là naît une esthétique nouvelle, toujours aimable, mais singulière parfois, peu conséquente et n'offrant plus, comme celle du moyen âge, des déductions logiques, une convenance absolue, une unité de conception éminemment remarquable.

C'est en vain qu'on chercherait, en effet, dans cet épanouissement provoqué par des passés divers, des principes sévères, arrêtés, fixes, immuables. C'est en vain qu'on lui demanderait cette sereine grandeur, cette majesté austère de l'art grec ou de l'art ogival, coulés d'un seul jet.

La Renaissance est bien trop accommodante pour s'affirmer par de si rigides caractères. Enfant prodigue, elle agit comme ses semblables; et dès qu'elle se met à vivre d'emprunts, elle n'y regarde point de trop près. Elle prend les trois ordres chez Vitruve et, sans plus de façon, les plaque sur les édifices féodaux. Oubliant leur signification, elle mélange les styles et ne les emploie plus seulement à construire des temples, mais à décorer des églises, des palais, des vestibules, des escaliers, des salons, des boudoirs. De là naissent des compromis inattendus, des contresens élégants, des inconséquences adorables, condamnés par la sévère logique, flétris par l'austère érudition, mais si peu déguisés, si franchement avoués que, bien loin de blesser nos regards, ils prennent à nos yeux un charme encore plus vif.

Faut-il regretter que la Renaissance française, poussée par une hâte dangereuse, stimulée par la rapidité de l'effondrement

féodal, se soit adressée au delà des Alpes, pour puiser à pleines mains dans un pays alors plus avancé et dans un passé répon-

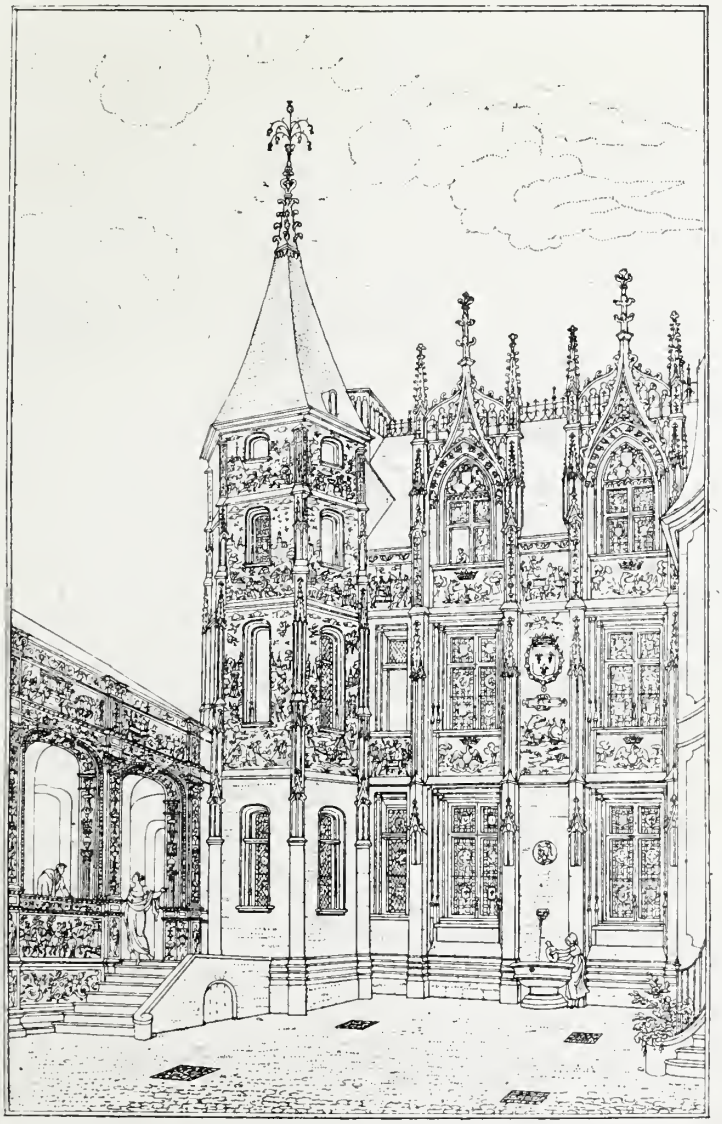


FIG. 158. — EXEMPLE DE L'UNION DES STYLES.
Hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen. (D'après le dessin de H. Langlois.)

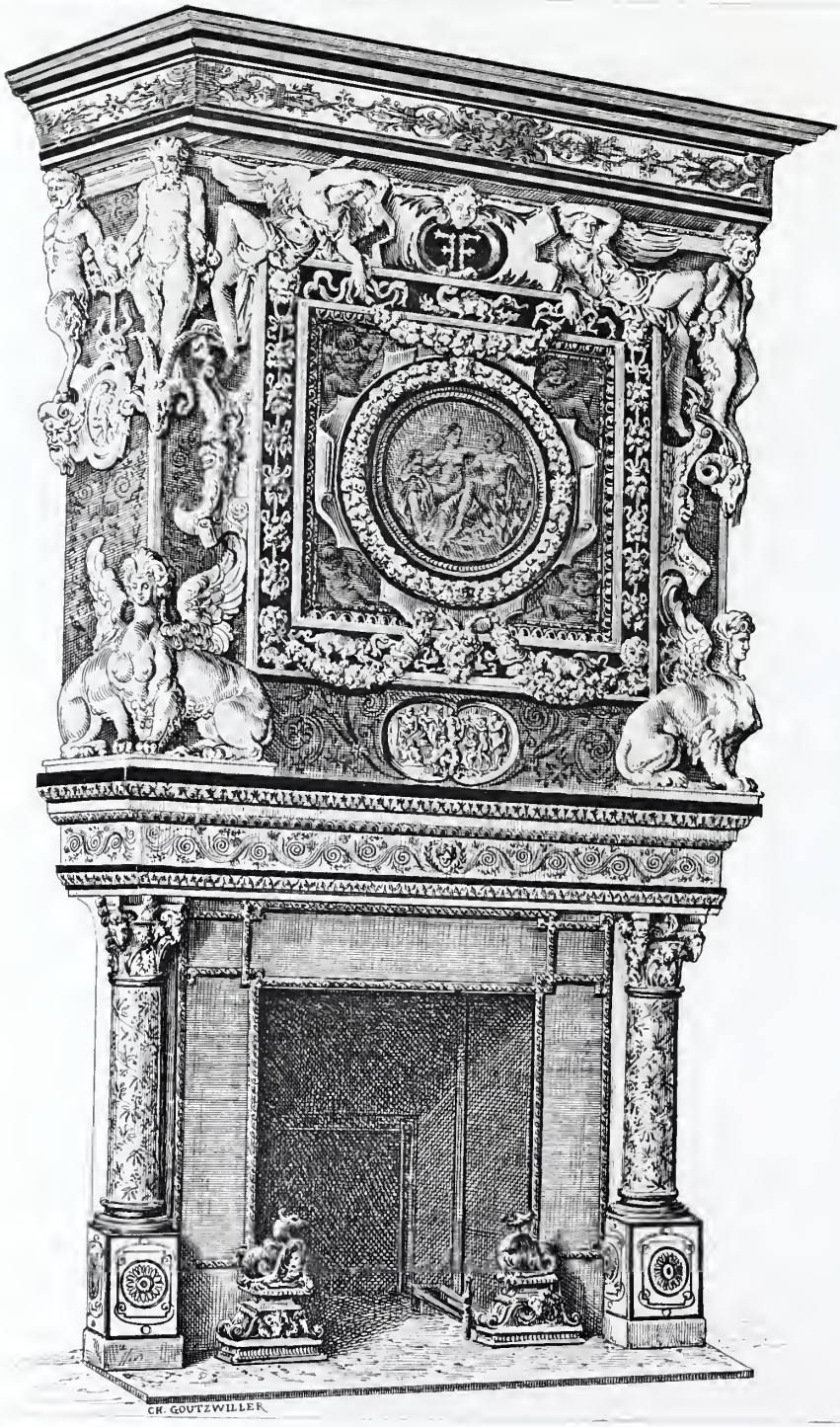
dant mieux à ses besoins nouveaux ? — Assurément oui. — Faut-il s'en étonner ? — Assurément non.

En tournant ses yeux vers l'Italie, la France du xve siècle obéissait à un instinct en quelque sorte natif. C'est de là que deux fois déjà, d'abord à l'époque gallo-romaine, puis à l'époque carolingienne, lui était venue, en même temps que la centralisation unitaire, l'initiation à la vie artistique. C'est là qu'elle retournait tout naturellement pour chercher son inspiration, quand, victorieuse de la Féodalité, elle se décidait à fonder d'une façon définitive son unité nationale. Le pli, au reste, en était si bien pris, que c'est encore vers l'Italie dégénérée et vers l'Antiquité, qualifiée par nous de classique, que la nation tournera les yeux quand, trois siècles plus tard, elle proclamera la France une et indivisible.

On peut donc, sans trop d'effort, admettre, avec certains écrivains mystiques, comme M. de Chateaubriand [1], avec quelques architectes comme M. Adolphe Berty et Viollet-le-Duc, ou encore avec les rigoristes anglais, et notamment avec M. John Ruskin [2], que la Renaissance marque, sinon une époque de décadence, du moins une époque de relâchement dans la logique de l'art. On peut également ne point trop s'étonner quand, confondant la sincérité avec la vérité, ces rigoristes la dénoncent comme le moment où la pensée sérieuse, le sentiment et l'imagination abdiquent pour faire place à une sensualité un peu superficielle, à une ostentation de science et d'habileté parfois vaniteuse, à une recherche de belles formes indépendantes de toute signification ; mais l'évolution produite ne peut ni ne doit, en aucun cas, sembler antinaturelle.

Il faut en outre, comme le remarque fort bien M. Ramée [3], se souvenir « que c'est avec le secours de la science antique que la Renaissance a émancipé l'esprit humain des rêves poétiques,

1. *Études historiques.*
2. Voir : *L'esthétique anglaise.*
3. *Histoire de l'Architecture.*



CHEMINÉE DE LA RENAISSANCE

(Palais de Fontainebleau)

Imp A Quan

sentimentaux et mystiques, des abstractions vides et purement verbales, enfantées par l'ignorance et le penchant au surnaturel..... » Dès lors il ne faut pas s'étonner si, lui faisant tant d'emprunts dans le domaine de la philosophie, elle a em-

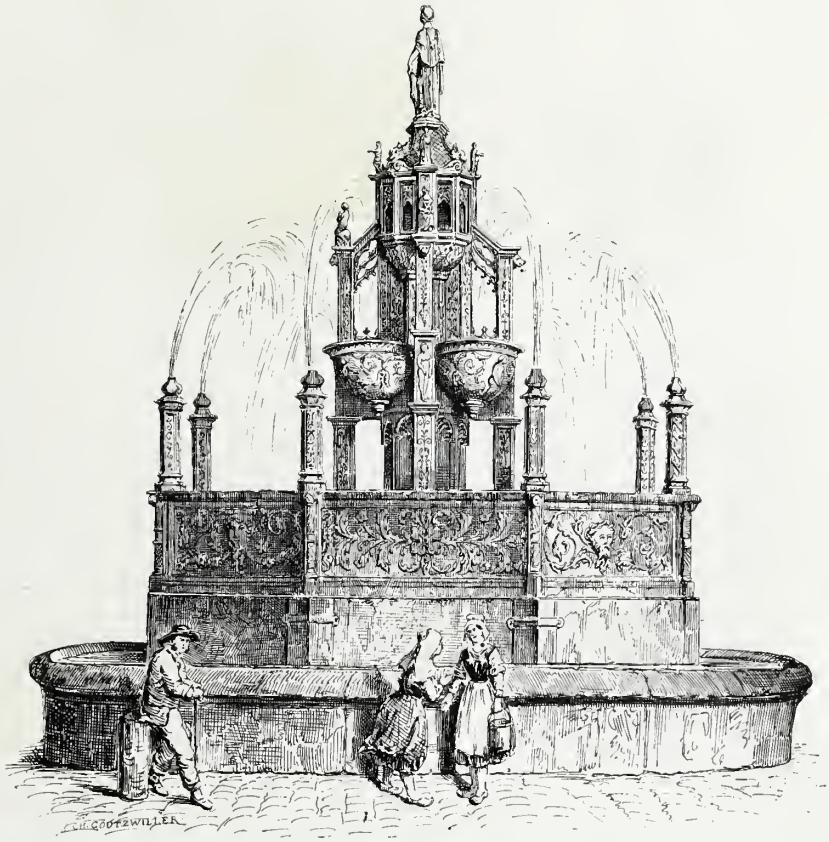


FIG. 159. — FONTAINE RENAISSANCE.
A Clermont-Ferrand.

prunté également à l'Antiquité son sentiment et son amour de la forme.

C'est aux environs de 1520 que la Renaissance se manifeste chez nous avec tous ses emprunts. C'est aux environs de 1550 qu'elle atteint son point culminant d'élégance et de distinction. A ce moment, l'influence du Rosso, les exemples du Primatice,

les préceptes de l'école de Fontainebleau ont produit tout leur effet. Dans cet art nouveau où, l'imagination étant passée au second plan, l'arrangement et le goût jouent le rôle principal, c'est la période pendant laquelle le goût se montre le plus épuré, le plus délicat, le plus élevé, qui doit occuper le point culminant. Cette période est représentée, dans notre histoire, par le règne de Henri II.

FIG. 160. — LES TROIS GRACES.
Par Germain Pilon.

Au reste, comme toutes les autres évolutions que nous venons d'étudier, pour atteindre ce point culminant, l'art nouveau n'a procédé ni par bonds ni par soubresauts. Jusqu'à l'époque de son plein développement, sa marche est régulière et normale. L'amalgame s'est opéré posément, doucement, par infiltrations successives, inégales suivant les diverses branches et les différentes contrées.

En outre, c'est par la persuasion qu'il procède et non par la violence. Tout d'abord, l'artiste ne s'est senti que faiblement attiré vers la plastique de l'Antiquité. Encore imbu des idées de l'époque précédente, il préfère les inégalités de la forme individuelle à la régularité du type général, le nombre à l'unité, la jouissance des yeux à leur éducation. Mais, peu à peu, il se laisse pénétrer et convaincre. Alors il s'abandonne, et naïvement, sincèrement, sans recherche de tours de force, sans étalage d'une érudition présomptueuse, il arrive, croyant faire des

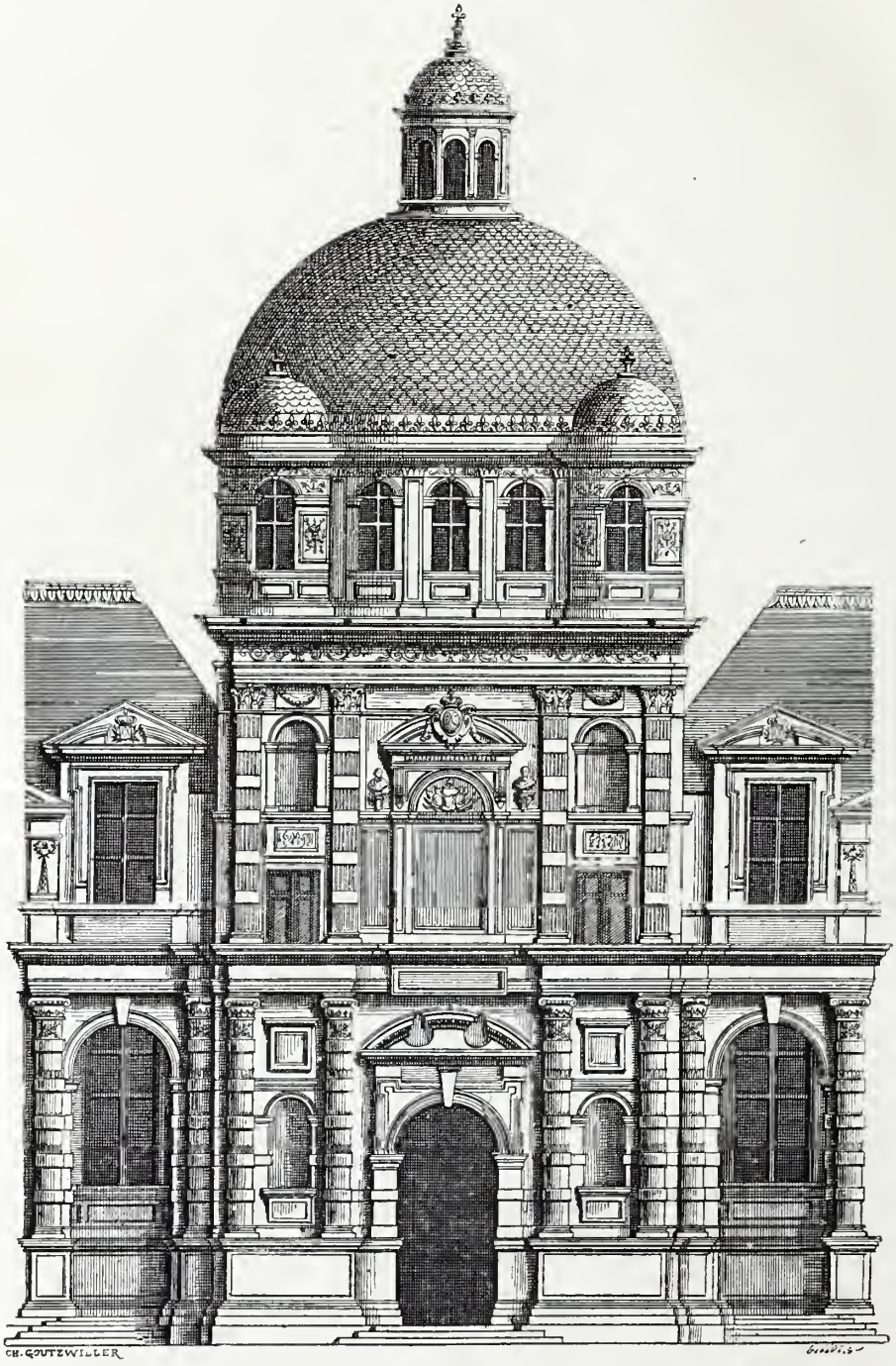


FIG. 161. — PAVILLON CENTRAL DES TUILERIES.

Par Philibert Delorme. (État primitif.)

portraits, à créer des types, tant il a pénétré les qualités morales de son modèle, mis en relief les traits saillants qui sont le propre de sa fonction, et les côtés élevés qui sont la caractéristique de sa vie.

L'acheminement a été d'autant plus naturel que la Renaissance, simple période d'une grande évolution, n'a qu'une enfance

FIG. 162. — PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier.
Médaillon en cire colorée. (Musée de Cluny.)

relative. Elle ne connaît, en effet, ni les hésitations du début ni les difficultés du premier âge. Elle hérite de cette habileté d'exécution, de cette sûreté d'œil, de cette netteté de discernement qui semblaient, à la chute de l'empire gallo-romain, perdues à jamais, et que six siècles de progrès continus, d'études incessantes et de patient labeur avaient fini par reconstituer.

Donc point d'enfantements douloureux, mais seulement les joies de la récolte. Tous les fruits lui sont bons, elle les cueille sans fausse honte et profite sans remords des efforts accomplis.

Ses architectes, Martin Chambiges, le vieux maître de Beauvais, Pierre Trinqueau, l'architecte de Chambord, Pierre Lescot, Jean Bullant, Philibert Delorme, s'inspirent de l'incomparable habileté et de la superbe audace des constructeurs du siècle pré-

FIG. 163. — CORBEILLE POLYCHROME.
Par Bernard Palissy. (Musée de Cluny.)

cédent[1]. Ses sculpteurs, les Pierre Bontemps, les Jean Goujon, les Roussel, les Germain Pilon, ont été élevés à une école où le faire est large, puissant, simple et sans effort. L'art si français de l'émailleur est à peine débarrassé de ses entraves cloisonnées que, sous la brosse délicate des Raymond, des Courtoys, des Pénicaud, des Limosin, des Nouailher, véritables dynasties d'artistes incomparables, il atteint à une inimitable perfection.

1. Voir : *les Grands architectes français de la Renaissance,* par Adolphe Berty.

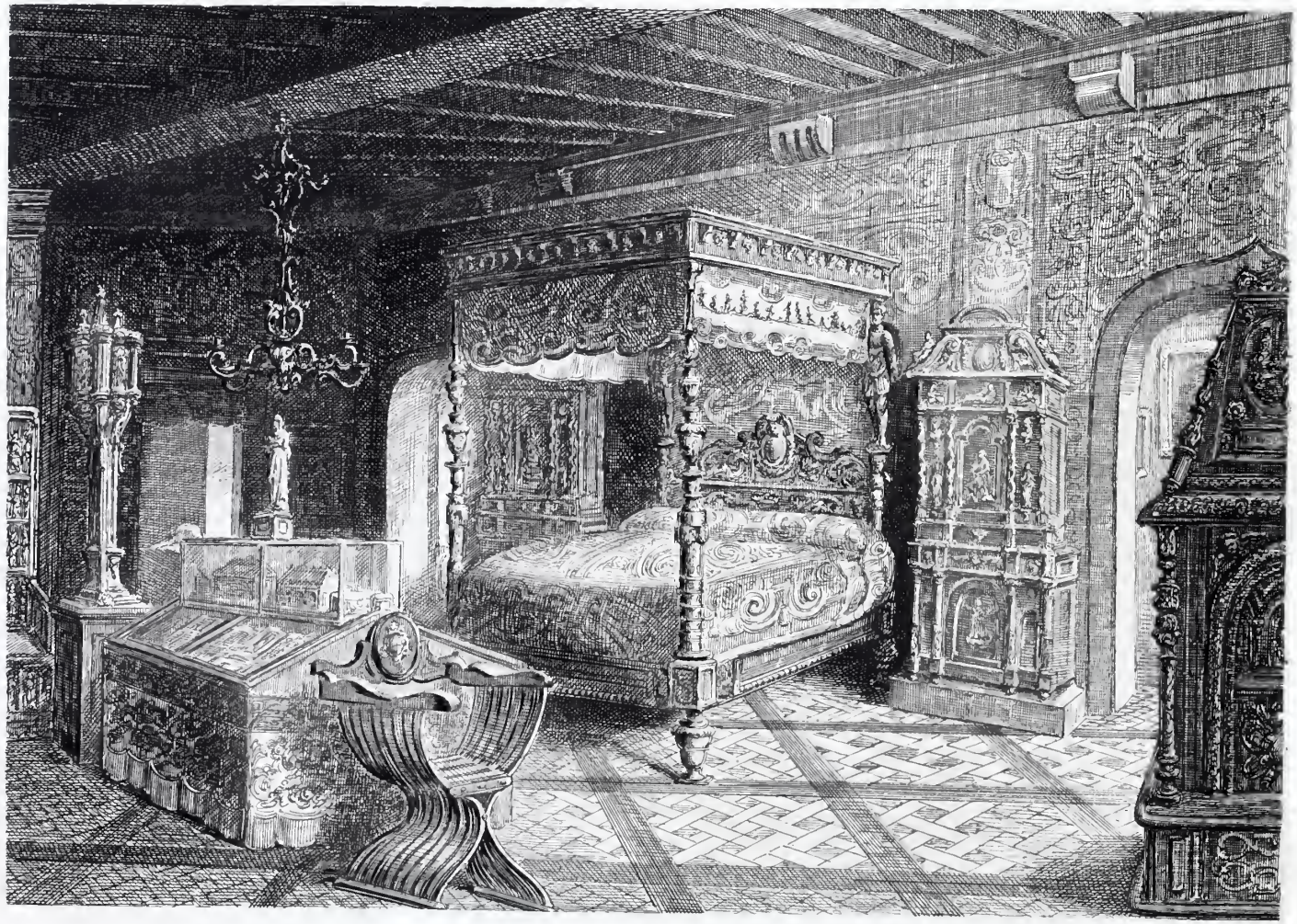
La faïence stannifère est à peine découverte que, sous l'ébauchoir des Della Robia, elle s'élève aux plus hauts sommets, tandis qu'entre les mains du faïencier d'Oiron elle enfante des merveilles de grâce, et que Palissy rêve pour elle de monumen-

FIG. 164. — LA VIERGE AUX ANGES.
Pièce céramique par P. Della Robia. (Musée de Cluny.)

tales destinées[1]. Enfin les métaux, l'or, l'argent, le fer n'ont plus de secrets pour ceux qui les travaillent. Le ciselet du graveur a dompté le bois et l'ivoire; les pierres dures elles-mêmes n'osent plus résister au burin.

Tels sont les moyens mis en action par l'art nouveau qui se lève, et qui lui permettent d'atteindre sans effort à son idéal.

1. Voir : *Devis d'une grotte pour la royne mère du roy,* dans les *Œuvres complètes de Bernard Palissy.*



MOBILIER DU XVIe SIÈCLE

(Chambre Renaissance du Musée de Cluny)

Imp. A. Quantin

castel, pendant que l'étude des lettres lui ouvre les intelligences.

En même temps on renonce à ce développement singulier en hauteur, qui est comme l'estampille de l'époque précédente. Les lignes horizontales reprennent le dessus, s'étendent, se développent. Le plein-cintre romain remplace l'ogive mystique, tandis que l'esprit d'analyse, de recherche et de discussion balaye, de son souffle puissant, les superstitieuses aspirations des siècles écoulés.

Désormais, le temps n'est plus où un gentilhomme italien pouvait dire de la Noblesse « qu'elle ne connaît d'autre mérite que celui des armes, qu'elle ne fait aucun cas du reste; de telle façon que non seulement elle n'estime pas les lettres, mais encore les abhorre, et tient les lettrés pour les plus vils hommes qui soient au monde. » Ce ne sont plus de pauvres hères, en effet, comme les ménestrels et les trouvères, des bohèmes comme Villon, des vilains comme Gringoire, qui sont chargés des doux soins de la poésie. Les nobles seigneurs et les belles dames, les gentilshommes et les princesses, enrichissent la littérature de leurs doux chants d'amour, et la qualité de poète

FIG. 167 ET 168.

PANNEAUX SCULPTÉS, XVIe SIÈCLE,

Provenant

d'un lutrin de l'église de Langeac.

devient une clef magique, grâce à laquelle s'ouvrent tous les palais.

L'influence grandissante de la femme adoucit, en outre, les mœurs et transforme les habitudes. Séparées jusque-là des hommes, même dans le monde officiel, elles leur sont réunies

FIG. 169. — LA BARQUE DE VÉNUS.
Tapisserie française du XVIe siècle.

par un roi galant s'il en fut, qui aimait à répéter « que toute la décoration d'une cour est de dames. » Plus tard, sous Catherine de Médicis, l'union sera plus intime encore, et la politique se mêlant à l'affaire, une légion de trois cents beautés secondera les desseins de la reine-mère. La cour alors deviendra, au dire de Brantôme, « un vray paradis du monde et escole de toute honnesteté et vertu ». Peut-être aujourd'hui trouverions-nous pour peindre cette intimité une expression différente. Mais pas-

FIG. 170.

COUPE EN CRISTAL DE ROCHE AVEC COUVERCLE EN ÉMAIL.

Aux emblèmes de Diane de Poitiers. (Cabinet de Florence.)

sons; le résultat seul ici est à noter. La galanterie remplace la brutalité; le culte de la beauté se substitue à celui de la force; tout l'Olympe ressuscite du coup avec ses vices charmants et ses vertus faciles; l'art se révèle comme une religion nouvelle et

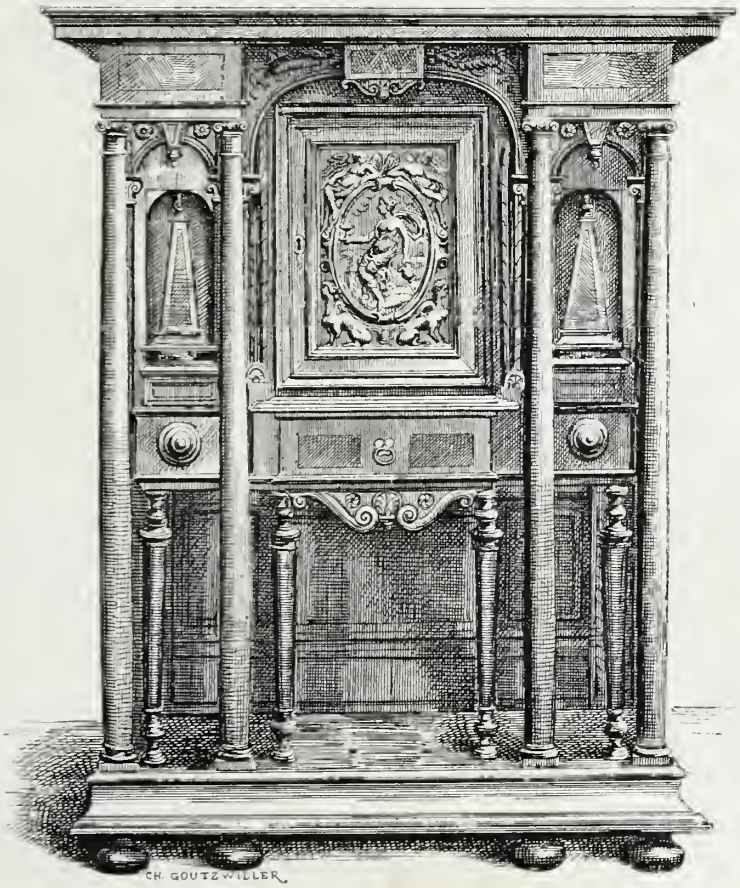


FIG. 171. — ÉBÉNISTERIE DU XVIe SIÈCLE.
Crédence appartenant à Mme Rougier.

les artistes, ses grands prêtres, devenus brusquement les favoris des papes et des rois, sont traités par eux comme des amis et par les princes comme des égaux. Michel-Ange se dispute avec Léon X et le rudoie. Quand Titien laisse tomber son pinceau devant l'empereur, c'est Charles-Quint qui le ramasse.

Après cela, comment s'étonner qu'en ces temps glorieux, la création d'une œuvre de génie intéresse non seulement les disciples de l'art, mais encore tout l'État; comment être surpris que son apparition, saluée comme une joie nationale, se transforme en une fête publique? Les seigneurs implorent les artistes pour avoir quelqu'une de leurs œuvres; les puissants se disputent statues et tableaux; les rois et les princes s'arrachent peintres et sculpteurs. Curieuse époque que celle où, pour corrompre un ministre, on lui promet un chef-d'œuvre! Heureux temps que celui où l'intelligence d'un homme peut embrasser tous les arts, où l'on est à la fois peintre et sculpteur, ingénieur et musicien, architecte et poète!

FIG. 172. — CHAIRE EN BOIS SCULPTÉ DE LA RENAISSANCE.

Collection de M. Chabrières-Arlès.

Tout se tient, en effet, dans ces périodes bénies; tout marche à l'unisson. Le mobilier a suivi la même voie que l'architecture. Non seulement il s'inspire de cette dernière, mais même il la copie. Là encore, les formes anciennes n'ont point été brusquement bannies. Une ornementation délicate est venue, toutefois, en adoucir les lignes austères, en dissimuler les sévères profils. La crédence, le fauteuil ou la chaire, la table et le lit conservent beaucoup de leur aspect ancien; mais les fines colonnes qui soutiennent leurs frises sculptées, les gracieuses arabesques qui se jouent sur leurs panneaux, les attiques ou les cintres dans lesquels s'inscrivent

leurs frontons rappellent l'Italie et la Grèce, Rome, Athènes ou Florence, l'Antiquité ou le xve siècle toscan, et non plus l'art gothique avec ses logiques exigences.

Partout, en ces meubles délicieux, règnent la sveltesse, la distinction et la grâce, grâce délicate, un peu frêle, élégante surtout, et qui dans la sculpture est la marque de notre école, l'indice de notre tempérament à ses grandes époques, et que plus

FIG. 173. — VIRGINALE, INSTRUMENT DE MUSIQUE DU XVIe SIÈCLE.
Collection de M. Terme.

tard nous retrouverons sous l'ébauchoir d'Allegrain, de Falconet et de Clodion, comme elle nous apparaît maintenant sous le ciseau de Jean Goujon et de Germain Pilon.

Nous avons dit que parfois le mobilier copie l'architecture. Beaucoup de meubles, en effet, prennent l'aspect de petits édifices. Des crédences, des cabinets développent de vraies façades de palais; mais, soit que l'artiste s'efforce de copier, soit, au contraire, qu'il se montre créateur, le développement en largeur reprend le dessus et les lignes horizontales se manifestent partout avec une intensité telle, qu'en elles, on le sent, réside l'importance du petit monument. Les colonnes ne sont

plus pour l'œil le principal de l'édifice, et la voûte qui les conjoint un moyen de les unir, une sorte de limite imposée à leur élan. Elles sont devenues simplement des masses portantes, qui n'ont de raison d'être et d'excuse que s'il règne sur elles une frise ou un entablement, c'est-à-dire une masse portée.

Malgré ce changement radical, on retrouve entre toutes les

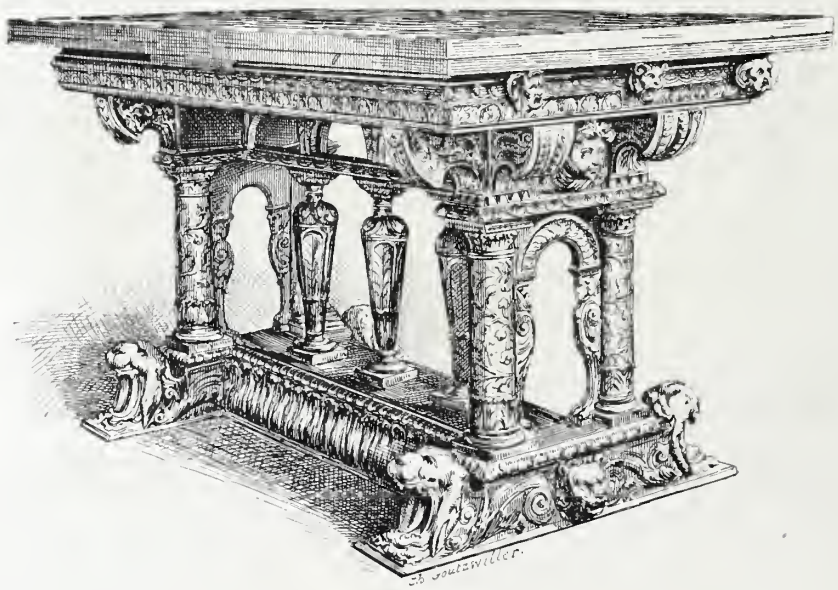


FIG. 174. — TABLE RENAISSANCE.
Collection Chabrières-Arlès.

proportions une telle harmonie, l'ornementation est si délicate, si gracieuse, elle accompagne si joliment les lignes principales, elle les complète si bien, sans jamais les charger, que, comme grâce et comme légèreté, le mobilier du XVIe siècle ne le cède en rien à celui du siècle précédent.

Ajoutons qu'il en est de même dans les autres branches des arts décoratifs, dans l'orfèvrerie, la bijouterie, la tapisserie, le tissage des étoffes. Partout il suffit à l'artiste de toucher le matériel qu'il emploie pour le transformer en un gracieux chef-

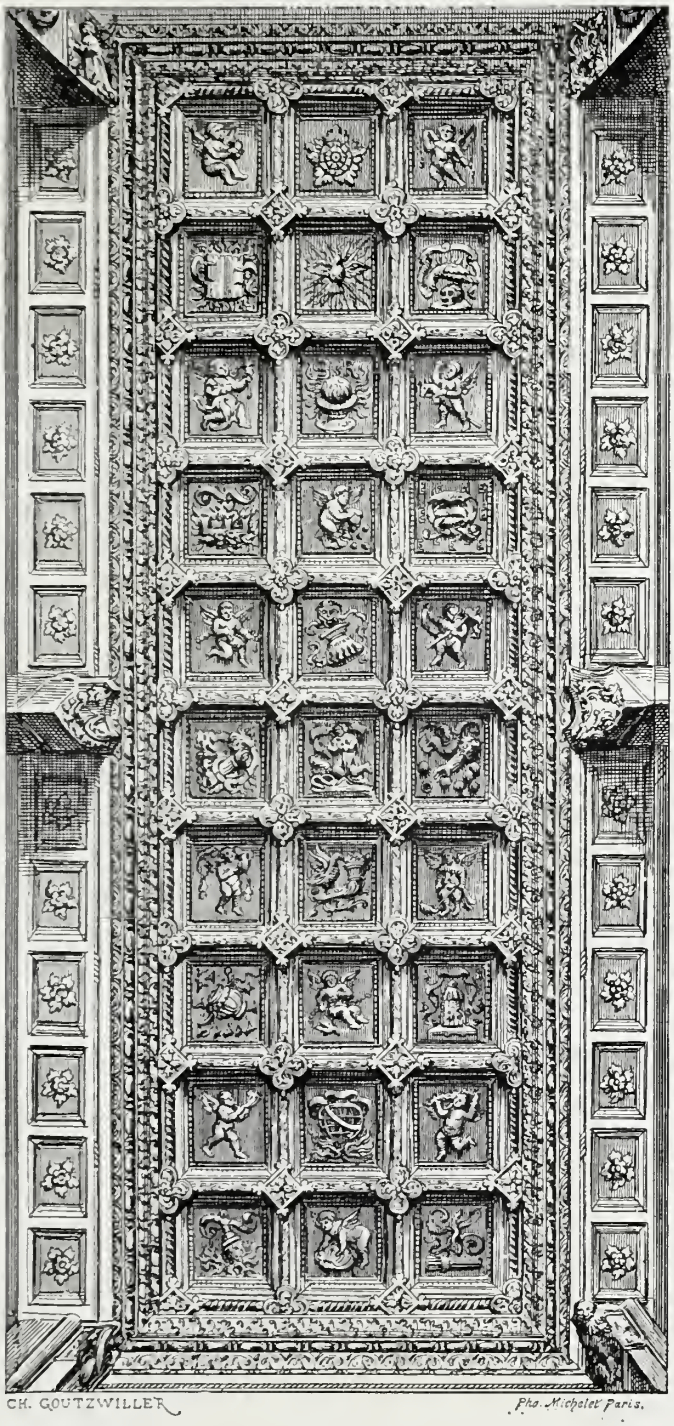


FIG. 175. — PLAFOND EN PIERRE SCULPTÉE (1518).

Chapelle de la maison des Lallemand, à Bourges.

d'œuvre. Aux époques antérieures, on cherchait dans l'ouvrage sa valeur intrinsèque. Désormais le poids de l'or, dans les pièces d'orfèvrerie, n'est plus que secondaire. Les pierreries elles-mêmes sont un accessoire. La ciselure, l'émaillage, la niellure enfantent

FIG. 176. — AIGUIÈRE AVEC SON BASSIN EN ARGENT REPOUSSÉ ET DORÉ, XVIe SIÈCLE.
Collection de Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden.

des merveilles plus précieuses que les rubis les plus rares, plus estimées que les diamants les plus volumineux. François Ier, inconstant et volage, réclame à Mme de Châteaubriant les bijoux de grand prix, chargés d'emblèmes et de devises, dont l'a comblée son éphémère amour, et la comtesse, pour le punir, les lui rend fondus en lingots. Toute l'importance qu'on attachait

FIG. 177.
NOBLE DAME D'ORLÉANS.
D'après Cesare Vecellio.

à l'art du ciseleur ne se peint-elle pas en ce trait historique?

Dans le vêtement, mêmes caractères généraux. Là encore, transformation complète, modifications inattendues, toute une révolution, en un mot, se traduisant par une telle variété de formes et d'ajustements que les contemporains eux-mêmes ne se font point faute d'en rire : « Il y a longtemps, écrit Henri Estienne[1], qu'on faict un compte d'un painctre, lequel ayant peint, l'Italien habillé à l'Italienne, l'Hespagnol à l'Hespagnolle, l'Allemand à l'Allemande, et ayant faict le mesme quant à ceux des aultres nations, venant aux Françoys, fist autrement; car prévoyant le changement de façon d'habits que le Françoys pourroit faire le lendemain, suivant sa coustume, luy fist cet honneur de le peindre aussi nud qu'il estoit sorti du ventre de sa mère, lui mettant toutes fois une pièce de drap et des ciseaux entre les bras ».

FIG. 178.
NOBLE FRANÇAIS.
D'après Cesare Vecellio.

Montaigne, de son côté, n'est guère moins sévère à l'endroit du goût Français. « La fa-

FIG. 179.
NOBLE HOLLANDAIS.
D'après Cesare Vecellio.

FIG. 180.
MATRONE HOLLANDAISE.
D'après Cesare Vecellio.

1. *Dialogues du langage françoys italianisé.*

CASQUE ET CUIRASSE DE HENRI II

Musee du Louvre Galerie d Apollon

Helioß Dujardin Imp A. Quantin

çon de se vestir présente, nous dit-il, lui faict incontinent con-

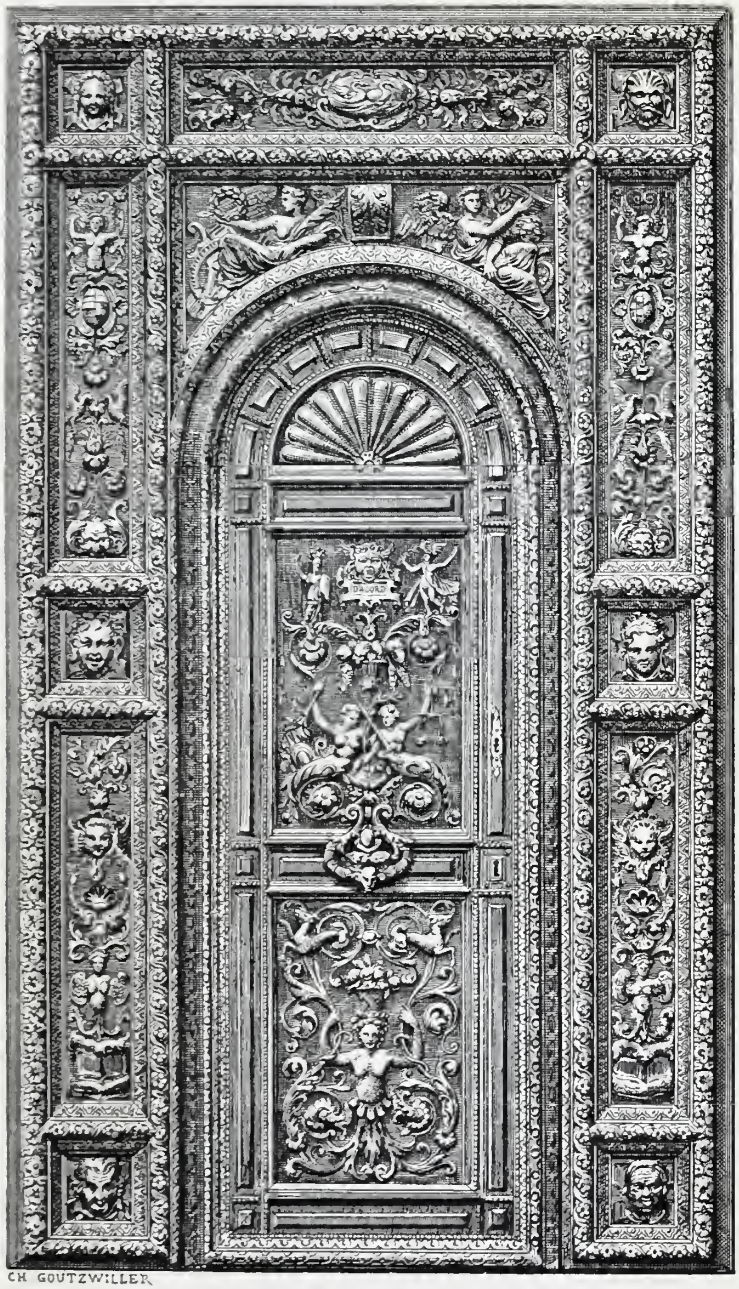


FIG. 181. — PORTE EN BOIS SCULPTÉ (XVIe SIÈCLE).
Collection du marquis d'Azeglio.

damner l'ancienne, d'une résolution si grande et d'un consen-

tement si universel, que vous diriez que c'est quelque espèce de manie qui luy tourne-boule ainsi l'entendement, parce que nostre changement est si subit et si prompt en cela que l'invention de tous les tailleurs du monde ne sçauroit fournir assez de nouvelletez[1] ».

Malgré ces incessantes variations de la mode, il est aisé de voir toutefois que, dans ses lignes générales, l'habillement s'est, lui aussi, radicalement transformé. « C'est à ce moment, écrit le bibliophile Jacob, que les hommes adoptent définitivement les vêtements adhérents au corps, les surtouts, les chapeaux de feutre à bords plus ou moins grands, les chausses fermées et que les femmes ont adopté les robes à corsages et à manches justes, les chapeaux à formes basses et les jupons à riche envergure ». Ainsi donc plus de développement en hauteur. Le cabasset et le morion n'affectent plus les hautes dimensions du heaume et ne portent plus tout un échafaudage d'objets hétéroclites. La toque aussi bien que le chapeau ont beau s'emplumer et s'empanacher, ils demeurent bas, aplatis et n'ont plus l'air de vouloir escalader le ciel. Les chaussures, de leur côté, ne sont plus ni longues ni pointues. Le soulier, l'escarpin, les pantoufles, toutes les chaussures en un mot, si soigneusement énumérées par Rabelais dans sa précieuse description de l'abbaye de Thélème, sont épatées du bout, évasées, crevées, camardes. Les chausses, elles aussi, prennent en largeur un énorme développement; elles deviennent si bouffantes et si vastes qu'une ordonnance de 1563 doit en régler les dimensions et interdire aux tailleurs de leur donner « plus de deux tiers de tour et de les rembourrer de crin et de coton ».

La robe, que beaucoup d'hommes continuent de porter, bien qu'elle ne soit guère plus de mode, se met sans ceinture et, pour les gentilshommes, bourgeois et paysans, s'arrête à la hau-

1. *Essais*, l. I, chap. XLIX.

teur du genou. De leur côté, la saie, la chamarre, la casaque, dont les riches seigneurs s'habillent, se complètent de manches bouffantes à crevés, développant la largeur des épaules, et se compliquent d'un large collet carré et rabattu, trait caractéristique du costume de ce temps.

Sous Henri II, la *cape* ou petit manteau jeté sur les épaules, sous Henri III, les larges fraises viennent encore souligner ce développement horizontal; et ces dernières affectent une ampleur si surprenante, même pour les contemporains, que Pierre de l'Estoile s'écrie : « A voir la teste d'un homme sur ces fraises, il sembloit que ce fust le chef de saint Jean dans un plat. » C'est du trône, au reste, que part l'exemple. L'empois d'amidon ne suffisant point à raidir ces gigantesques collerettes, le roi ne croit point déroger en daignant en composer un nouveau, fait de farine de riz.

Enfin, détail typique, en même temps que les vêtements, la barbe et les cheveux se raccourcissent au point que porter la barbe et les cheveux longs suffit à rendre suspect; et ils ne sont pas seuls à inspirer l'inquiétude; si nous en croyons Regnier de la Planche, les longs manteaux devinrent, eux aussi, aux yeux prévenus de l'autorité, un indice de rébellion et d'hérésie.

Chez les femmes, une modification analogue s'exerça dans le même sens, et la mode ramena les formes courtes et le développement horizontal. La *vasquine* ou *basquine* serra la taille pour faire paraître les épaules plus larges, et celles-ci, développées par des manches bouffantes, gigotées, à crevés, communiquèrent au buste une ampleur inconnue jusque-là; pendant que la *vertugale* ou *vertugade*, amplifiant les hanches, donnait à la jupe la forme arrondie d'une cloche, et qu'un amas de bourrelets, posés autour de la taille, « rejetait à une lieue (suivant l'expression de M. Quicherat) et la croupe et les hanches. »

Ainsi qu'on en peut juger par ces étroites coïncidences, singulières en apparence mais découlant en réalité d'un même point de départ et d'un idéal commun, l'art nouveau, conséquent avec lui-même, avait, sous toutes ses formes, rompu avec les précédentes traditions. Il se montrait déjà l'image fidèle de la société moderne, qui se levait alors, brillante de force, d'espérance, d'avenir, de jeunesse, sur les ruines du vieux monde féodal, désormais anéanti pour toujours.

FIG. 182. — LE JUGEMENT DE PARIS.
D'après Raphaël. Émail du XVIe siècle. (Musée de Cluny.)

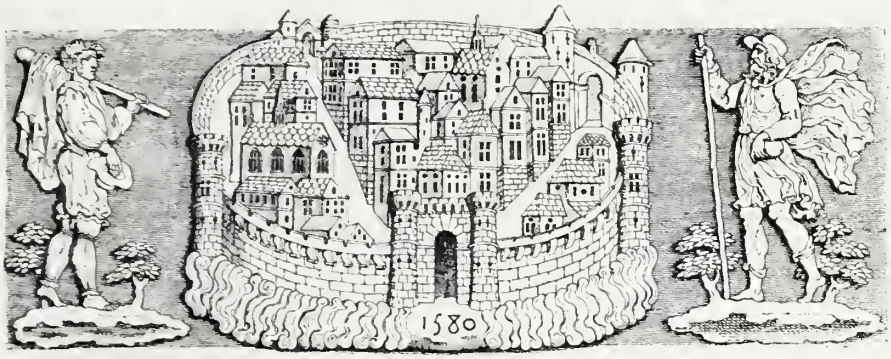


FIG. 183. — ENSEIGNE EN PIERRE SCULPTÉE D'UNE MAISON DE ROUEN.
D'après le dessin d'Hyacinthe Langlois.

X

LE XVIIe SIÈCLE (PREMIÈRE MOITIÉ).

FIG. 184. — ÉMAUX DE LÉONARD LIMOSIN
Au musée de Cluny.

Avec la chute des Valois la Renaissance prend fin. Sous le règne de ce Domitien, dévot et superstitieux, qui porta dans l'histoire le nom de Henri III et le titre singulier de « roi de France et de Pologne », la dynastie, si glorieuse en son principe, si pleine de promesses, qu'avait inaugurée François d'Angoulême s'est effondrée dans le sang et dans la boue. Cette monarchie, point de jonction entre deux civilisations diffé-

rentes, entre deux sociétés diversement inspirées, l'une naissante, l'autre à son déclin, n'a pas attendu la fin du siècle pour donner à l'humanité le triste spectacle d'une sénilité précoce, d'une vieillesse enfantine et corrompue. Les passions les plus repoussantes, les caprices les plus affligeants, ont signalé cette décrépitude rapide. L'amour des petits chiens *damerets,* des bilboquets et des oiseaux, a remplacé celui des nobles aventures et des belles actions. Le goût chez les hommes de mille parures féminines, les bracelets, les éventails, les boucles d'oreilles et les colliers de perles, ont révélé au monde surpris une dépravation heureusement bien rare dans nos annales.

FIG. 185. — HENRI IV, VERS 1600.

Agrippa d'Aubigné a stigmatisé, du reste, en ses vers ardents, ce monarque avili, semblable à ces princes de sérail par lesquels ont fini toutes les dynasties orientales :

Avoir ras le menton, garder la face pâle,
Le geste efféminé, l'œil d'un Sardanapale,
Si bien qu'un jour des Rois ce douteux animal
Sans cervelle, sans front, parut tel à son bal :
. . . . . .

Son visage de rouge et de blanc empasté
Son chef tout empoudré nous montrèrent l'idée,
En la place d'un roi, d'une guenon fardée.

Avec son successeur, les choses fort heureusement changent brusquement d'allure et de caractère. La période qui s'ouvre commence franchement les temps modernes. Le demi-siècle qui s'étend de 1590 à 1640 est la véritable entrée en matière des idées nouvelles et des nouvelles mœurs.

FIG. 186. — DAME VEUVE DE LA FIN DU RÈGNE DE HENRI IV.

Les anciennes classes privilégiées, décomposées sous l'action de leurs besoins surexcités, de l'ostentation et de plaisirs abusifs, écrasés par la lourde tutelle de la royauté, vont faire place à d'autres classes plus énergiques, plus vigoureuses. Partout, les barrières qui enserraient les divers « états » et les parquaient dans une condition définie, s'ébranlent ou s'abaissent. Partout les ambitions se font jour et le besoin de s'élever se propage : « l'artisan imite le marchand, le marchand tranche du gentilhomme et le gentil-

homme désire être prince[1] ». Les démarcations tendent ainsi, sinon à s'effacer, du moins à s'atténuer d'une façon singulière.

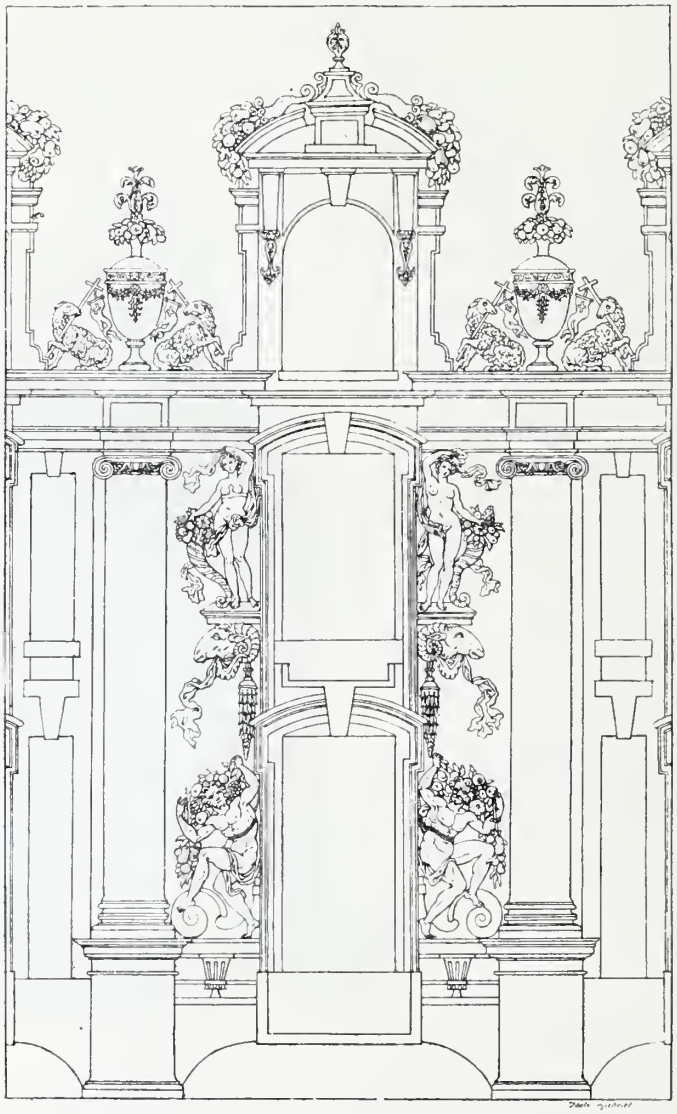


FIG. 187. — MAISON DE ROUEN DE L'EXTRÊME FIN DU XVIe SIÈCLE.
D'après un dessin d'Hyacinthe Langlois.

On commence enfin à se préoccuper du peuple, et ses intérêts sont représentés dans les conseils du roi.

1. Voy. *Cahier d'Ervy* en 1576, dans le livre de M. A. Babeau : *le Village sous l'ancien régime.*

Henri IV prend, au milieu de cette transformation, l'aspect et la figure d'un monarque réparateur. Son avènement, après les troubles de la Ligue, rappelle le règne de Charles V succédant aux horreurs de la Jacquerie. Pour la première fois, on voit un roi de France discuter avec son ministre sur les voies et moyens les plus propres pour accroître la richesse publique, développer l'industrie et protéger les métiers. Pour la première fois, on tente d'établir dans les finances de l'État une comptabilité régulière, appliquant, à chaque article de la dépense, un fragment de la recette qui ne pourra être détourné de son emploi. Pour la première fois, le public est saisi par la presse de ces questions vitales, et l'on voit apparaître une suite d'ouvrages traitant d'économie politique.

En même temps que ces réformes considérables se réalisent, partout les travaux utiles apparaissent et sont poussés avec une surprenante vigueur. Les commodités ou le bon plaisir du prince ne sont plus les seuls guides. Là encore, on commence à se préoccuper de l'intérêt général. Entrepris sous Henri IV, ces travaux se continuent même pendant les temps troublés de la régence, et, sous le règne de Louis XIII, achèvent de transfigurer Paris. Le Louvre continué, l'Hôtel-de-Ville accru, la place Royale terminée, le Marais transformé et en quelques années couvert de superbes hôtels, le quai Malaquais bâti, le palais Cardinal, la Sorbonne, l'Imprimerie royale, la Bibliothèque, les jardins, les fontaines publiques, les statues de Henri IV et de Louis XIII renouvellent l'aspect de la vieille Lutèce, et la rendent digne enfin des louangeuses épithètes de Montaigne, qui par anticipation l'avait appelée « la gloire de la France et l'un des plus beaux ornements du monde ».

Ajoutons que les constructions particulières ne le cèdent aux édifices publics ni en nombre ni en splendeur. « Maintenant, aussi bien que jadis on faisoit à certain peuple, on peut nous

reprocher que nous bâtissons comme si nous ne devions jamais mourir...[1], » écrit non sans humeur un contemporain de cette transformation, Monchrestien de Wateville, économiste instruit pour son temps, mais chagrin à ses heures, pendant que le grand Corneille, dans un plus beau langage et dans un autre esprit, nous peint l'admiration que lui cause ce spectacle :

Paris semble à mes yeux un pays de romans.
J'y croyois ce matin voir une île enchantée ;
Je la laissai déserte et la trouve habitée,
. . . . . .
Toute une ville entière avec pompe bâtie,
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie.

Cette ville entière, ce Paris, c'est notre Paris moderne à son aurore, et non seulement le Paris matériel, mais la société, la vie littéraire, intellectuelle, élégante, la vie des salons, des promenades, des théâtres. « Entre nous et ce Paris-là, dit un économiste de nos jours[2], il y a moins loin qu'entre ce même Paris du XVIIe siècle et celui de la Ligue, qui n'en était séparé pourtant que par un petit nombre d'années ».

Si l'architecture s'en donne à cœur joie, les autres arts ne sont pas négligés, eux non plus, et, pendant un demi-siècle, il n'est pas d'encouragements qu'on ne leur prodigue. Le roi, raconte Sauval, établit « une colonie de sculpteurs, d'architectes, de tapissiers et autres semblables, occupant les galeries du Louvre. » L'intention de Henri IV, ajoute le fidèle historien, « étoit de loger dans son Louvre les plus grands seigneurs et les plus excellents maîtres du royaume, afin de faire comme une alliance de l'esprit et des beaux-arts avec la noblesse et l'épée. » Certes, c'était là une grande pensée et une belle intention.

1. Monchrestien de Wateville, *Traité d'économie politique,* analysé par Jules Duval.
2. Baudrillart, *Histoire du luxe,* IV, 39.

En province, on voit s'élever des manufactures de cristal et de glaces à Melun, de dentelles à Senlis. A Paris, on accorde

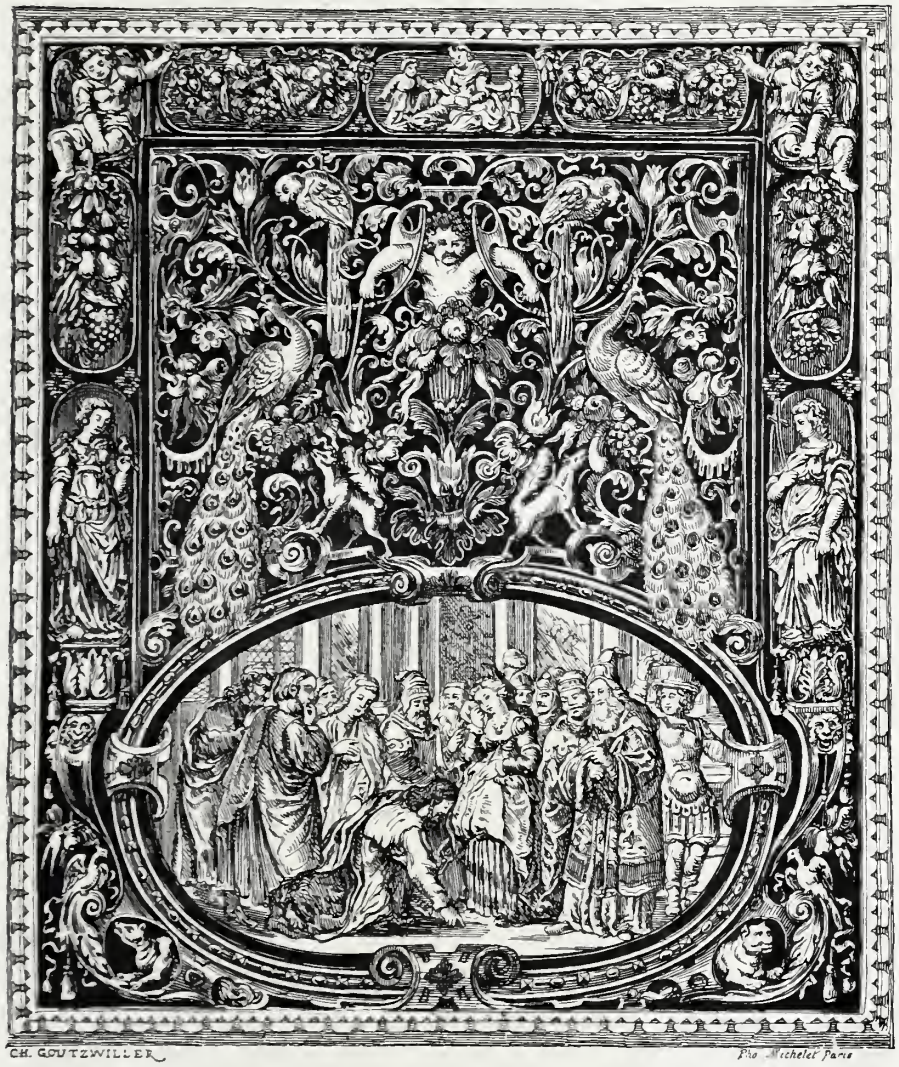


FIG. 188. — LA FEMME ADULTÈRE.
Tapisserie française du XVIIe siècle.

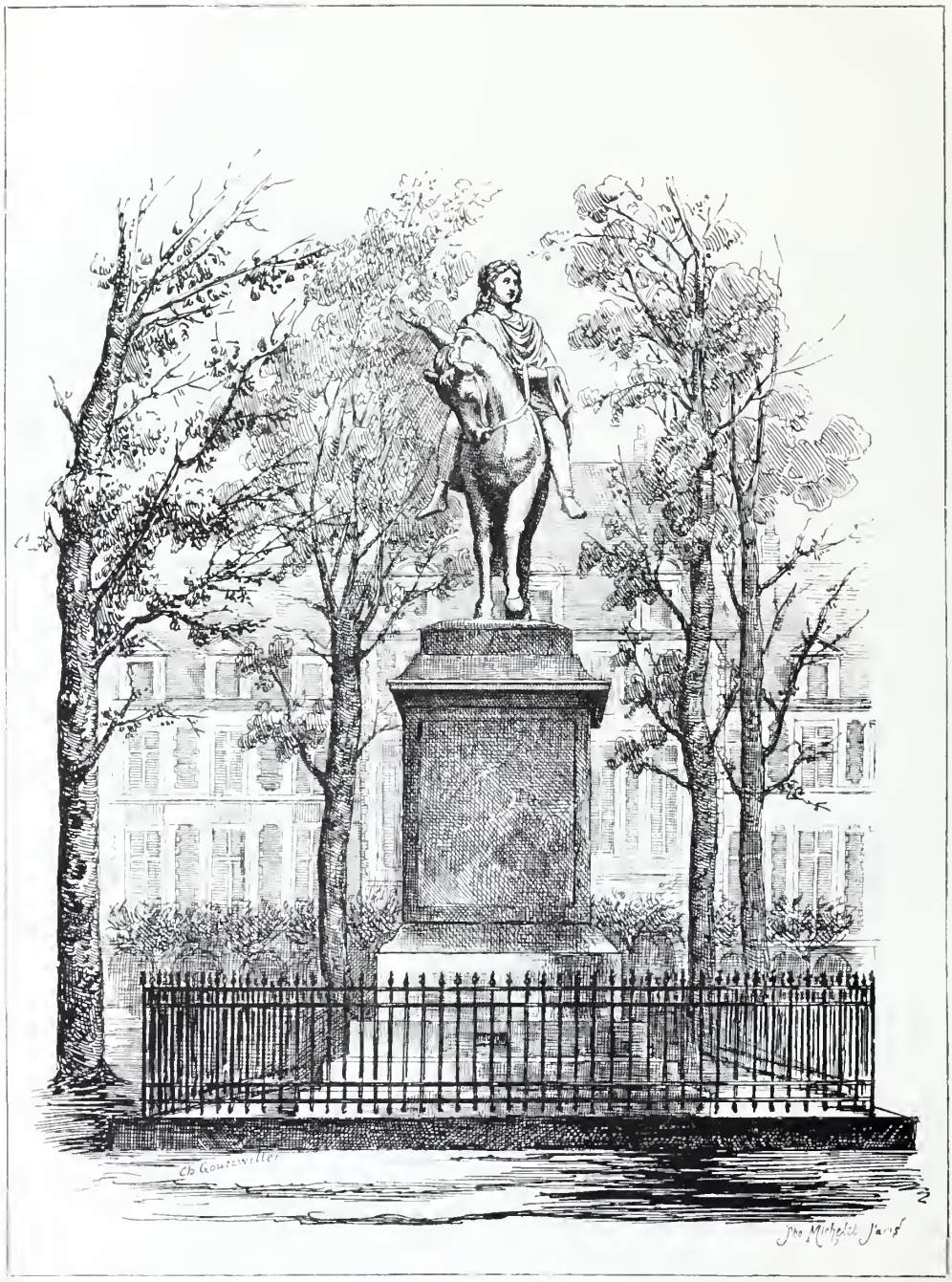
des privilèges aux fabriques des Gobelins et de la Savonnerie de Chaillot. L'industrie de la soie devient une des préoccupations dominantes du roi et de son conseil. On encourage la fabrica-

tion des armes de luxe, celle des carrosses, alors dans toute sa nouveauté, celle des cuirs dorés et étampés. Ainsi l'activité moderne embrasse toutes les branches et se montre partout. Voyons maintenant quels caractères revêtent ces beaux-arts qu'on encourage si fort.

Avec une stabilité plus grande, un équilibre social mieux assis, plus de sécurité dans les institutions, plus de régularité dans les mœurs, les formes ne pouvaient manquer de se montrer plus solides, plus carrées, plus robustes. L'élégance, la légèreté, la fragilité, si j'ose dire ainsi, des époques précédentes disparaissent rapidement.

L'ornementation nombreuse, variée, fleurie, fait place à une simplicité relative, et le besoin d'équilibre pesant et réfléchi se substitue à la fantaisie élégante et joyeuse.

L'architecture, devenue plus massive, ne renonce pas encore à ses hautes toitures, mais ce toit lui-même, lourd et sombre, dominant toute la construction, semble peser sur elle et la clouer au sol. Plus d'entablements gracieux pour dissimuler la hauteur de cette longue colline d'ardoises, plus de balustrades pour la masquer. La massiveté, la solidité des édifices sont en même temps rendues plus sensibles par les assises de briques et de pierres, retour vers la polychromie architecturale, qui rayent horizontalement la façade. D'un autre côté, la sobriété de l'ornementation et sa pesanteur ajoutent encore à l'aspect vaillant et robuste de la construction. Plus de frêles colonnettes ourlant les encognures, plus de consoles délicates, mais de solides pilastres qui ressemblent à un contre-fort. L'ogive, qui, tremblante, indécise, réservée, s'associait encore aux lignes fantaisistes de la Renaissance, est maintenant définitivement proscrite. Si quelques frises continuent de dérouler leurs fines sculptures, si des panneaux historiés intercalent entre les fenêtres leurs élégants bas-reliefs, si quelques niches continuent d'abriter des



LA PLACE ROYALE

ET

LA STATUE DE LOUIS XIII

statues, si quelques figures gracieuses s'insinuent sous un fronton écrasé, ce n'est plus là qu'une exception. Dans tous les cas, ces ornements deviennent un pur et simple accessoire ; les lignes qui s'allongent et s'étendent parallèles au sol absorbent l'attention et s'imposent aux yeux.

Non seulement on est partout revenu au plein-cintre romain, mais la voûte écrasée et l'arc surbaissé, qui, dans certains édifices de ce temps, portent le premier étage, semblent vouloir se cramponner au sol et se rapprocher de la terre ; tandis que la construction en est rustique, les colonnes annelées et les pilastres vermicellés viennent ajouter encore à l'allure forte, solide, épaisse, du monument.

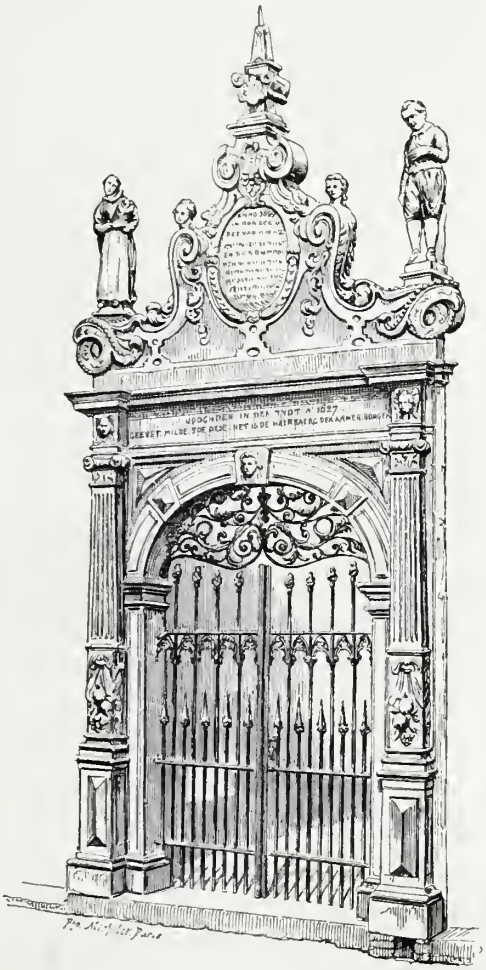


FIG. 189. — ARCHITECTURE DU XVIIe SIÈCLE.
Porte de l'orphelinat de Groningue.

L'ameublement se conforme aux mêmes préoccupations et se met d'accord avec l'architecture. La table et le lit, le fauteuil et l'armoire, la crédence, le bahut se font plus trapus, plus carrés et plus lourds. La chaire ne dresse plus en l'air son interminable dosseret, le fauteuil réduit son dossier, les dressoirs cessent d'échafauder une forêt de frêles colonnettes chargées de soutenir trois ou quatre étages de faïences italiennes ou de vaisselles d'argent. Semblables à ces balustrades

à mollet qui font leur première apparition, les pieds de la table et des sièges s'engorgent et se gonflent. La crédence et le lit s'épaississent des lourds ornements qu'il leur faut supporter.

La sculpture et la peinture subissent les mêmes inspirations. En même temps que la forme s'alourdit, le goût d'apparat s'augmente. Deux voies s'ouvrent : l'une sérieuse, austère, qui nous laisse entrevoir à travers les toiles relativement sobres de Simon Vouet la grandeur classique de Poussin et de Le Sueur; l'autre qui, s'inspirant des magnificences de Rubens et des décorateurs

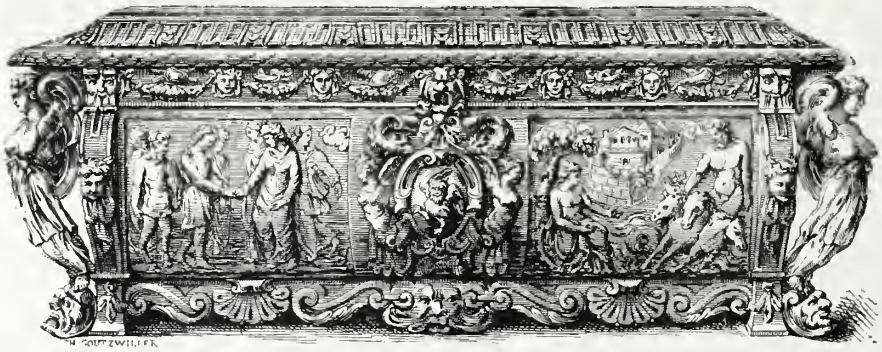


FIG. 190. — AMEUBLEMENT DU XVIIe SIÈCLE.
Coffre de mariage sculpté et doré. (Musée de Cluny.)

italiens, aboutira aux pompes solennelles de Le Brun. Mais, de part et d'autre, une révolution s'est produite. La nature ne suffit plus à l'artiste. Un beau corps, bien sain et bien vigoureux, des traits nobles et réguliers ne sont plus capables de satisfaire à toutes les exigences. On veut un attrait plus touchant, des beautés plus sensuelles, des séductions plus enivrantes, une langueur plus mystérieuse, un abandon plus caressant et plus rêveur, en un mot, plus d'afféterie.

Sous l'empire de ces préoccupations, les contours s'amollissent, les draperies s'enroulent, la peinture s'enveloppe de demi-teintes alanguies, la sculpture s'épaissit, la pensée se manière, l'ascétisme en outre est banni. La nudité des Madeleines chré-

tiennes se charge d'un embonpoint appétissant et de carnations engageantes, et les saints déploient dans leurs extases des poses trop gracieuses pour n'être pas affectées.

Dans la littérature, nous remarquons ces mêmes caractères et ce double courant. La langue devient, elle aussi, forte et sonore. Si Ronsard, à l'époque précédente, l'a appauvrie, à force de vouloir l'épurer, Malherbe est venu qui l'a domptée. Comme

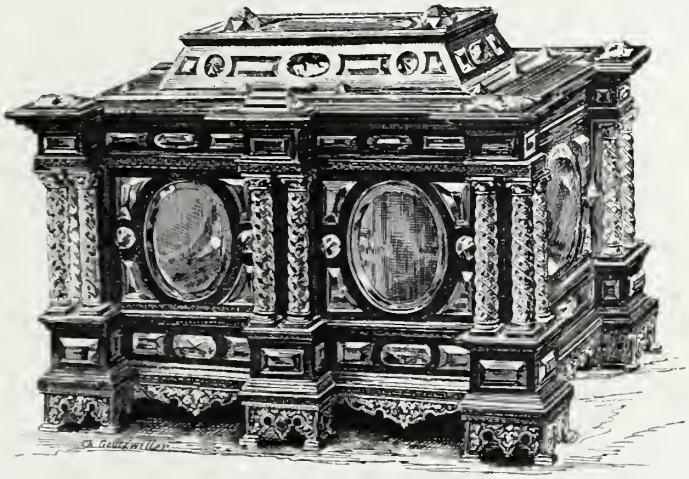


FIG. 191. — COFFRET EN CRISTAL DE ROCHE.
Donné à l'église de Montaigu par les archiducs Albert et Isabelle, en souvenir de la prise d'Ostende.

l'architecture, elle s'est vu dépouiller de ses grâces frêles et charmantes. Comme elle, elle a gagné en simplicité, en clarté, en vigueur, en puissance, ce qu'elle perdait en agréments, et déjà l'on peut pressentir à travers les premiers cris du *Cid* la majestueuse épopée littéraire qui marquera l'avènement du grand roi.

Là encore, cependant, l'esprit s'est maniéré, amolli, dévoyé. Ce ne sont plus les idées fortes et droites qui plaisent. Ce sont les raffinements, les sentiments mélangés, les impressions nuancées, hésitant entre l'autel et l'alcôve. L'amour lui-même a changé. Il n'est plus franc, violent, âpre, dominateur, et la galanterie qui lui succède n'a plus rien de dur ni d'exclusif. L'am-

bition du style fait contraste avec la mollesse de la pensée. La recherche de la diction est sans rapport avec la légèreté des idées. Benserade, La Calprenède, Ménage, Sarrazin, font concurrence au *gongorisme* espagnol, et l'hôtel de Rambouillet

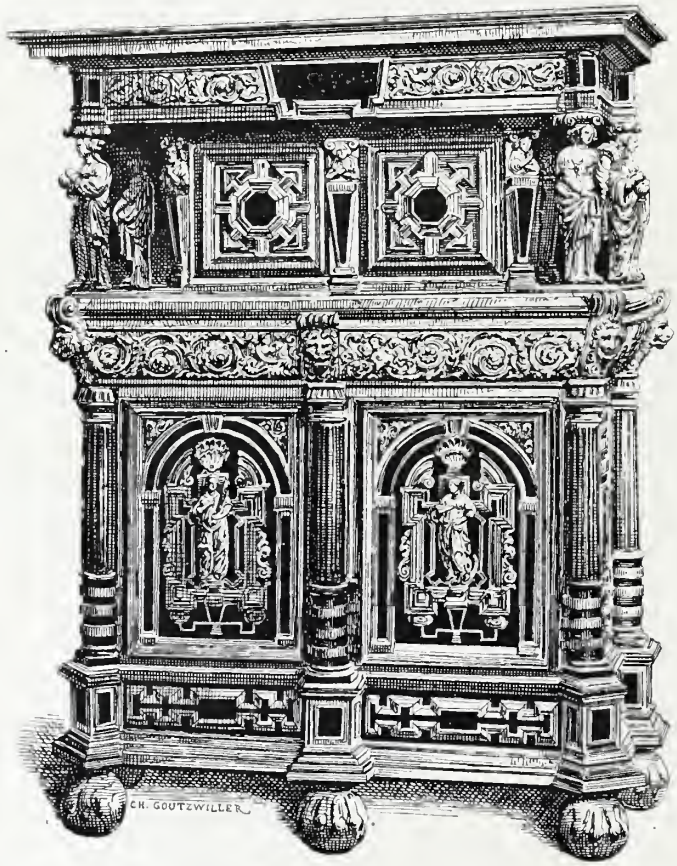


FIG. 192. — ÉBÉNISTERIE DU XVIIe SIÈCLE.
Meuble à deux corps, époque Louis XIII, appartenant à M. Goddin.

applaudit aux imbroglios de la famille Scudéry, aux fadeurs de Voiture et aux lettres affectées de l'abbé Cottin.

Que nous reste-t-il à examiner? Le costume. — Ce sont encore les mêmes caractères que nous allons retrouver. La vertugade, qui nous apparaît tout d'abord, est jugée depuis longtemps. La taille, qu'elle fait bouffer jusqu'à un vaste cerceau tenu en

suspens autour du corps, les jupes qui tombent autour, formant une sorte de cloche ronde, le corsage triplé d'étendue par des manches, lesquelles à force d'ouate et de baleines paraissent deux répétitions du corsage, la collerette s'arrondissant comme un grillage autour de la figure, certes il n'y a plus rien là de léger ni de vaporeux.

Les poètes du temps sont les premiers à se moquer de ce singulier déploiement d'envergure. Les manches surtout leur prêtent à rire avec leurs étonnantes boursouflures et leurs complications d'étages échafaudés :

Manches en bouillons et arcades,
Roquets, antraquettes, guysardes,
Layses dessous, layses dessus,
Cinq, six, sept étages et plus.

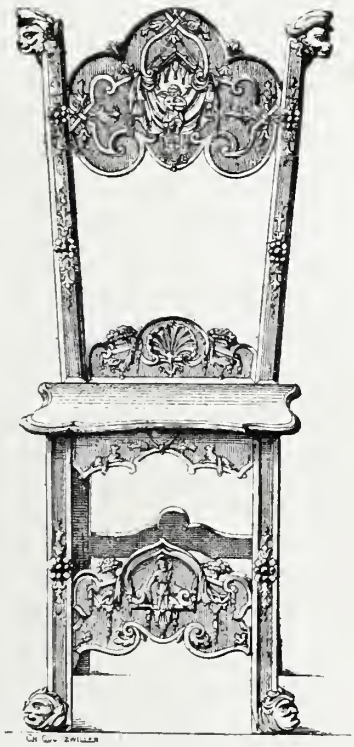


FIG. 193. — MOBILIER DU XVIIe SIÈCLE.
Chaise en bois sculpté, exposée aux « Alsaciens-Lorrains. »

Vers la fin de la période historique qui nous occupe, c'est-à-dire sous le ministère de Richelieu, cet appareil, il est vrai, se transforma. Au *vertugade* si encombrant et si déplaisant succédèrent des robes moins isolantes, moins guindées et moins lourdes, qu'on s'empressa d'appeler à cause de cela *robes à la commodité*. Aux énormes fraises, si larges et si vastes qu'il fallait fabriquer des cuillers à longs manches pour que les dames pussent porter le potage à leur bouche sans se fripper [1], on substitua des cols rabattus, appelés *rabats à la Reine,* à *la Guise,* à *la guimbarde,* à *la neige,* à *la fanfreluche,* qui tous, garnis de guipure

1. Sauval, *Histoire et recherches sur les antiquités de Paris,* t. II.

de prix, coupaient le dos et la poitrine par un large trait horizontal. Enfin les cheveux, qu'on avait portés relevés sous le règne de Henri IV, furent sous celui de son fils complète-

FIG. 194. — COSTUME DE CAVALIER DE 1630 A 1640
D'après un tableau de Rembrandt appartenant à M. de Rothschild.

ment aplatis et tombèrent en papillotes des deux côtés du visage.

Chez les hommes, même persistance dans le développement en largeur et surtout raccourcissement étrange des parties

hautes du costume. Les *cavaliers,* qui désormais vont à pied, portent d'abord un col gigantesque, la taille courte, le haut-de-chausses bouffant, et coupent par une écharpe placée en dia-

FIG. 195. — COSTUME FÉMININ DE 1630 A 1640.
D'après un tableau de Rembrandt, appartenant à M. de Rothschild.

gonale les lignes verticales du buste. Le chapeau, de son côté, voit grandir ses ailes et de longues plumes, tombant « en ondoyant et venteux pennache », comme dit un contemporain, viennent encore élargir ses proportions.

Puis la mode change ; les culottes flottantes remplacent le haut-de-chausse et se compliquent de « jarretiers bouffants. »

Les jartiers à tours et retours,
Bouffant entre roses enflées
Comme deux laitues pommées...

augmentent le volume des jambes, pendant que le surpied qui tient l'éperon, les cocardes et les bottes à entonnoir élargissent le pied et le mollet. Enfin, le manteau court, qui se drape autour du buste, achève de donner à ce costume, très élégant et très français en même temps, son véritable caractère.

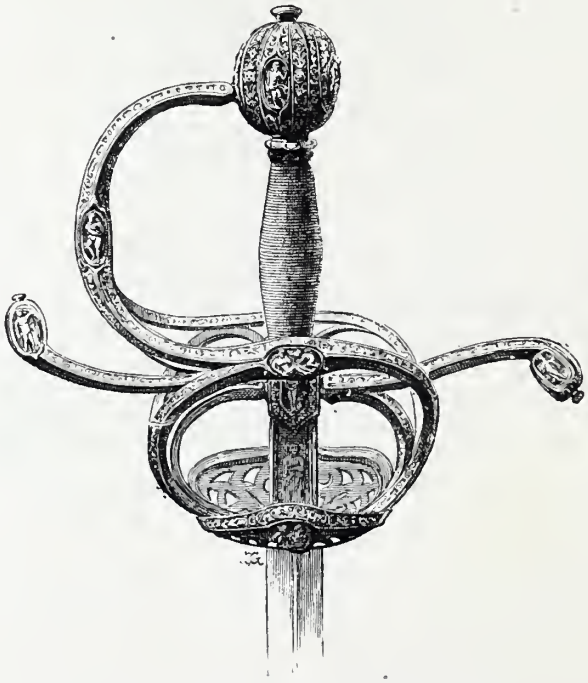


FIG. 196. — ARMURERIE DU XVIIe SIÈCLE.
Garde et poignée de l'épée de Rubens.

ARMURE, HAUSSE-COL ET MOUSQUET DU ROI LOUIS XIII

AU MUSÉE D'ARTILLERIE

FIG. 197. — LE CHATEAU DE VERSAILLES.
Le bassin d'Apollon, le tapis vert et la façade d'Hardouin Mansard.

XI

LE SIÈCLE DE LOUIS XIV.

FIG. 198.
CHEVALIER DE SAINT-LOUIS.
D'après une ancienne estampe.

DANS un grand siècle tout est grand », s'écrie M. Cousin au début de ses belles études sur le XVIIe siècle. Ce mot, appliqué au règne interminable de Louis XIV, se trouverait justifié si l'on était décidé à se contenter des apparences.

Un caractère, en effet, domine toute cette période, qui est comme l'apothéose de la monarchie, caractère évident, saisissant, palpable, éclatant dans les plus hautes actions comme dans les plus petites choses. — Ce caractère, c'est la Majesté.

Architecture, costume, mobilier, poésie, littérature, beaux-arts, tout est majestueux! Tous les actes de la vie, la démarche, le geste, le langage, tout ce qui approche de l'homme,

le touche, l'enveloppe ou le pare, tout est empreint de grandeur; non pas de cette grandeur véritable, suprême exaltation de nos sentiments les plus nobles, mais de cette grandeur prétentieuse, hautaine, outrecuidante, qui s'imagine follement que l'homme s'élève par son orgueil et se hausse dans l'estime du monde, par le mépris qu'il affecte de tout ce qui n'est pas lui.

FIG. 199. — MÉDAILLE D'OR GRAND MODULE
Par Jean Varin (1665). (Bibliothèque nationale.)

A juger superficiellement le prestigieux appareil dont s'entoure la monarchie parvenue à son apogée de puissance et de force, il semble, en effet, qu'on soit en face de quelque chose de disproportionné, de colossal, de gigantesque; mais, dès qu'on pénètre le secret de cette troublante grandeur, on demeure confondu de la futilité qui préside à tant d'éclat, de la subtilité d'imagination mise en œuvre pour créer tant de besoins supposés, et pour faire converger tant d'efforts à la satisfaction de préoccupations frivoles.

Un détail du costume suffit pour peindre toute cette curieuse époque : la perruque, et ce détail est typique. L'homme qui, non satisfait de la chevelure que la nature lui a départie, en veut une autre dix fois, vingt fois plus considérable ; l'homme qui, pour se rendre plus imposant, consent à se faire raser la tête et à s'affubler d'une toison artificielle, mélange monumental de cheveux, de laine et de soie, dont le poids s'élève jusqu'à deux livres et le prix jusqu'à mille écus, cet homme-là ne saurait, en effet, penser, agir et vivre comme ceux qui se contentent de leur parure naturelle.

Aussi voyez quel faste, inconnu jusque-là, éclate dans ces fêtes brillantes dont Versailles, Marly, Compiègne, Saint-Germain, Fontainebleau, Chambord furent tour à tour les superbes théâtres! Par leur splendeur, elles dépassent les plus prodigieuses solennités de l'Italie et les magnificences de l'ancienne cour de Bourgogne. Voltaire, parlant du voyage que le grand roi fit en 1670 à Lille et à Dunkerque, va plus loin et s'écrie : « La pompe et la grandeur des anciens rois de l'Asie n'approchaient pas de l'éclat de ce voyage. »

L'union de l'art dramatique aux plaisirs fait de toute cette épopée mo-

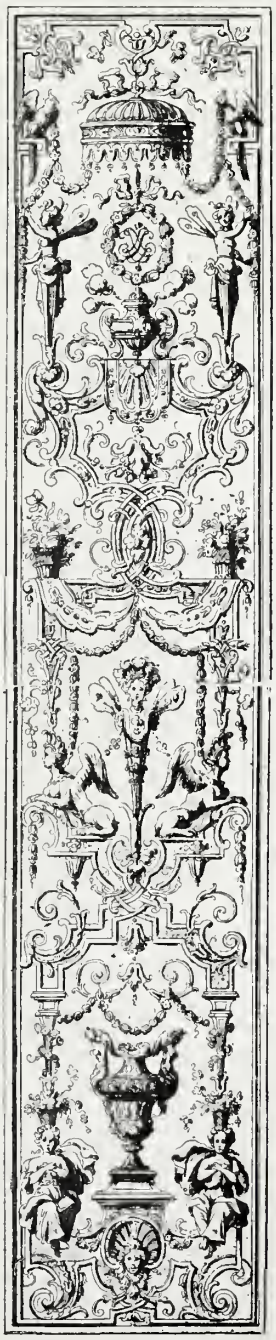


FIG. 200.
MODÈLE DE DÉCORATION
Par Jean Bérain.

derne une sorte de mythologie en action. *La Princesse d'Élide* avec ses fines allusions, *les Plaisirs de l'Ile enchantée,* la tragédie-ballet de *Psyché* sont sans analogues dans l'existence des autres cours. La vie réelle prend, en quelque manière, la suite de ce roman héroïque et amoureux qui, grâce aux Scudéry, a été si fort à la mode dans les premières années du règne.

« Quoiqu'il eût peu d'imagination, écrit M. Quicherat en parlant de Louis XIV, ses idées en fait de magnificence allaient aussi loin que tout ce qu'on pouvait lire dans les romans de l'époque. Mais le goût chez lui ne répondait pas à la volonté; assez bon juge des productions de l'esprit, il ne sut jamais apprécier, dans les œuvres d'art, que l'éclat et la symétrie, deux choses qu'il fallait pousser à l'excès pour lui plaire. » L'éclat et la symétrie, tels sont, en effet, les deux marques distinctives de la monarchie dans sa splendeur, celles qui lui font une place à part dans l'histoire de l'art.

Ce sont ces deux caractères qui dominent dans toute cette époque autocratique par excellence, où le prince ne se contente point de dire : « l'État, c'est moi ! » mais où ses sujets eux-mêmes affirment qu'il est le maître absolu de tout ce qui vit et respire, de tout ce que le soleil éclaire de ses rayons : aberration singulière, extravagance sans pareille, dont les temps les plus lointains n'offrent pas le pendant[1].

Cette magnificence troublante de celui qu'on est convenu d'appeler « le Grand Roi » fut, au reste, singulièrement préparée par deux hommes de génie différent, de caractère opposé, mais de rapacité égale. Le luxe de Mazarin et celui de Fouquet annoncent les folles somptuosités du règne qui commence. Les « merveilles du monde » amassées par Mazarin dans son palais, les splendeurs de Vaux, si pompeusement décrites et sans précédent

1. Voy. *Testament de Louvois* et *Recommandations de Louis XIV à son petit-fils.*

jusque-là, les prodigalités du financier, les exactions du ministre, font bien prévoir la majesté fastueuse et les folles dépenses qui marqueront le siècle de Louis XIV.

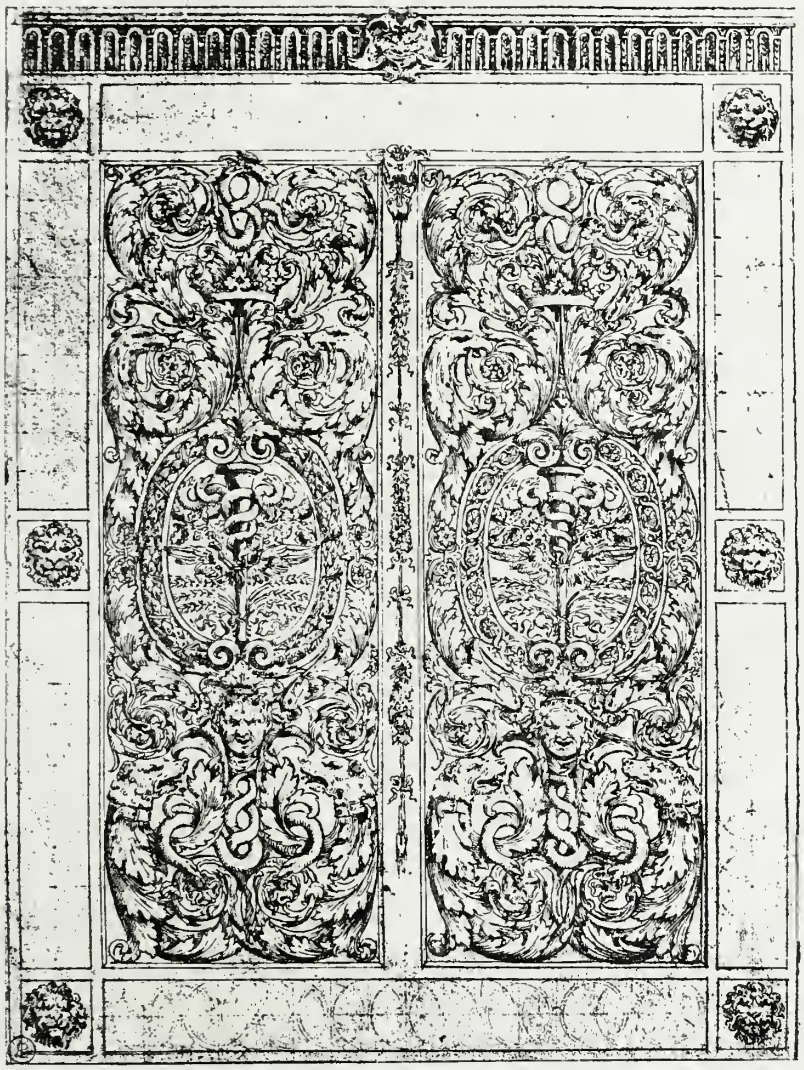


FIG. 201. — GRILLE DE PORTE, STYLE LOUIS XIV.
Fac-similé d'un dessin de Daniel Marot.

Fouquet, collectionneur à la façon des proconsuls romains, protecteur des lettres à la façon de Mécène, et qui sut éveiller la reconnaissance jusque dans son infortune, prodigue au point

de raser trois villages pour arrondir son domaine et de dépenser neuf millions pour embellir son château, Fouquet que, dans ses *Mémoires,* Mme de Motteville nous montre spirituel, capable, plein de ressources, hautain et grand voleur, Fouquet annonça si bien l'avènement de Louis XIV, qu'il finit par lui faire ombrage. On sait comment il fut supprimé.

Une des autres officines où se prépara la majesté du règne, ce fut l'hôtel de Rambouillet, dont nous avons déjà parlé! Coterie raffinée, dont on devait plus tard flageller les travers et les ridicules, petite église où le culte de l'élégance se compliquait de subtilités étranges, monastère de beaux esprits ayant fait vœu de chasteté grammaticale, cette société vivait dans une sorte de serre chaude où l'esprit et la langue ne pouvaient manquer de devenir hautains et prétentieux. N'oublions pas toutefois que c'est de cette petite cour de grammaire qu'est sortie la politesse française et que Bossuet, Pascal, La Rochefoucauld, le grand Condé, le grand Corneille passèrent par ce salon accompli, dont Mesdames de Longueville, de Sévigné, de La Fayette furent tour à tour le plus délicat ornement.

Mais les brillantes espérances que peuvent faire concevoir ces superbes précédents, les pronostics qu'on en peut tirer sont bien vite dépassés. Dix ans s'écoulent à peine, et le besoin de majesté s'empare de tout ce monde, au point de le transformer et d'en faire comme un monde nouveau. Le parler devient noble, les attitudes magnifiques, la démarche pompeuse, les gestes ampoulés. Depuis l'heure de son lever jusqu'au moment où il se couche, l'homme pose pour ceux qui l'entourent, pose pour lui-même et pour la postérité. Le costume superbe dont il se pare ne lui suffit même pas dès qu'il s'agit de représenter ses traits. Certes, nous voilà loin du temps où héros et saints personnages étaient costumés suivant les usages du moment et parés à la mode du jour. Non seulement Paul

Véronèse, le Titien, le Guide, Raphaël lui-même et tous les plus grands maîtres sont proclamés par ces majestueux héros « très fautifs dans l'observation du costume[1] », mais nous voici presque arrivés à ce moment psychologique où les hommes qui auront

FIG. 202. — PLAT EN FAIENCE DE ROUEN.
Collection de M. Gaston Le Breton.

charge du goût, les Cochin, les Diderot[1], proclameront l'indignité du vêtement national.

« Quelqu'un, s'écrient ces pontifes d'une esthétique nouvelle, quelqu'un oserait-il entreprendre de représenter les grands sujets de l'histoire de France, en s'assujettissant au costume des

1. Cochin, *Du Costume dans la peinture.*
2. Voir principalement le *Salon de* 1767.

siècles passés, que malheureusement nous connaissons trop encore? Quel usage l'art pourrait-il faire de ces vêtements ridicules, qu'on voit dans les statues gothiques de nos temples, dans les tapisseries et dans les miniatures anciennes? »

Il faut relire ces idées curieuses, si différentes des nôtres. Il faut entendre Diderot s'écrier : « Quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français?... Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque, et vous vous tiendrez les côtes de rire; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. » Il est indispensable, dis-je, de se bien pénétrer de ces idées étranges, pour comprendre l'extravagante mascarade à laquelle on assiste, dans le domaine de l'art, sous le règne du grand roi et sous celui qui suivra.

Avec de pareilles idées, pour peu qu'un homme de qualité veuille fixer ses traits, afin de les léguer aux générations futures, il s'empresse de dépouiller un costume qui lui paraît au-dessous de sa propre dignité. Il se déshabille en Romain, et affecte des airs de vainqueur du monde. Pour peu qu'il ait quelque titre à la cour, le voilà héros. S'il est marquis ou duc, il est promu demi-dieu. Prince, il devient Dieu de première classe, et le roi, qui commande à ce monde ridicule à force d'orgueil et de vanité, croit honorer Apollon en choisissant le soleil pour emblème.

On comprend quel courant artistique doit créer une pareille aberration. Le faste s'élève partout à une telle hauteur que, pour l'expliquer, on l'érige en système. On imagine Louis XIV y trouvant un moyen d'épuiser la noblesse, de la réduire ainsi à l'état de satellite ou d'annexe, et de la réduire à la domesticité la plus étroite, en la faisant dépendre de ses royaux bienfaits.

Tout le monde se modèle, en effet, sur l'image du maître. Le luxe du grand Condé à Chantilly est à peine moins étonnant

FIG. 203. — PENDULE CUIVRE ET ÉCAILLE, LOUIS XIV.

Exposition rétrospective de Tours.

que celui du grand roi à Versailles, et le fameux dîner auquel Vatel ne voulut pas survivre avait coûté plus de 180,000 francs.

Mais le roi n'épuise pas seulement la noblesse, il épuise ses finances et la nation elle-même. Les moyens les plus odieux sont employés pour mener à leur fin les travaux entrepris par ses ordres. On réquisitionne les ouvriers carriers pour tailler « le pavé de Sa Majesté » à Saint-Germain et à Marly. On oblige par la prison les terrassiers et les maçons à travailler à Versailles. L'armée elle-même est absorbée par ces ouvrages. On exténue les troupes à construire des canaux et à dériver des rivières pour arroser le parc du roi. Cette besogne malsaine décime nos camps, où des épidémies se déclarent, et pendant ce temps tout travail privé est interrompu, toute entreprise particulière est suspendue; la France entière est employée aux caprices du monarque [1].

Les plus modestes évaluations des dépenses faites à Versailles dépassent 800 millions de notre monnaie; Marly, Trianon coûtent au moins la même somme; on dépense encore 3 millions à réparer Fontainebleau et 1,300,000 francs pour enlaidir Chambord [2].

L'architecture, on le voit, est la première à profiter de ces largesses, et c'est en elle que se reflète tout d'abord la majesté conventionnelle de ce temps. Aujourd'hui encore, les monuments de cette époque nous frappent et nous étonnent par leur aspect décoratif et leur superbe ordonnance.

Les longues façades, simples et symétriques, développent à perte de vue leurs lignes horizontales. Les terrasses immenses garnies de balustrades s'étendent au-dessous d'elles comme un gigantesque piédestal. Les colonnades, les portiques se suc-

1. Peignot, *Documents authentiques sur les dépenses de Louis XIV.* — Eckard, *État au vrai de toutes les sommes employées à Versailles.*

2. Baudrillart, *Histoire du luxe.*

cèdent, tandis que les obélisques pesants et les trophées massifs, élevés aux quatre coins et reliés par des grilles dorées, entourent la cour d'apparat, vide, nue, déserte, qu'animent à peine quelques statues de marbre.

A l'intérieur de l'édifice, des galeries sans fin, des escaliers immenses, et qui semblent taillés pour une autre race, des salons qui se suivent en enfilade, tout cela décoré avec une prodigalité

FIG. 204. — COFFRE DE MARIAGE, ÉPOQUE LOUIS XIV.

inconnue jusque-là. Il semble qu'un rayon de ce soleil, emblème choisi par le plus formidable orgueil de cet orgueilleux temps, se soit égaré dans ces salles resplendissantes et soit demeuré accroché aux saillies des chapiteaux, aux cannelures des colonnes et aux voussures du plafond. Tout brille, reluit, éclate dans cet entassement de marbres et d'or. Toute cette magnificence est si pressée, si tassée que les ornements s'écrasent. — Excès de splendeurs dont la prodigalité sans mesure froisse le goût, mais qui frappe, émeut et impose cependant par sa richesse, son ampleur et sa force.

FIG. 205. — FUSIL MONTÉ EN ARGENT CISELÉ ET DORÉ.
Détails de la sous-garde et de la crosse.
(Collection de l'auteur.)

Ce besoin de faste et de symétrie est tel, qu'il ne peut se contenir dans les limites d'un palais, quelque vaste du reste que celui-ci puisse être. Il déborde au dehors et l'architecte, ne pouvant égaler la nature, s'efforce de la réduire à la taille de ses œuvres, la façonne et la condamne à n'être plus qu'un acces-

FIG. 206. — SERRURE DE COFFRET, XVIIe SIÈCLE.
Musée de Cluny.

soire de ses travaux de marbre et de pierre. Les plantes et les arbres, déjà domptés par les architectes du siècle précédent, obéissent désormais docilement au ciseau. Le sol se couvre d'arabesques de gazon et de buis. Les massifs se dressent verticalement comme des murailles vivantes. Les tilleuls s'arrondissent en portiques et forment des galeries. Les cyprès, les ifs

et le buis dépouillent leurs naturels contours pour figurer un vase, une pyramide, une corbeille, un berceau, ou pour représenter une urne funéraire.

A des hommes qui se croient plus qu'humains il faut une

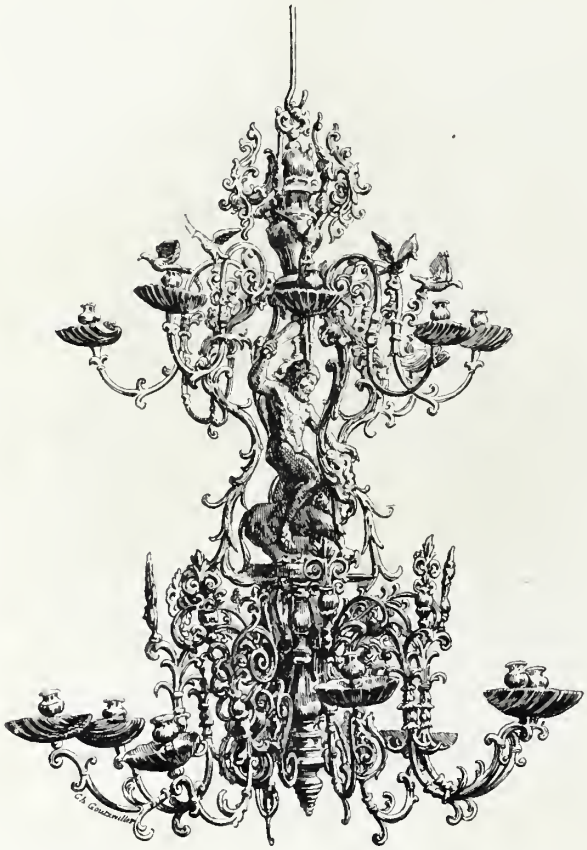


FIG. 207. — LUSTRE EN BRONZE, STYLE LOUIS XIV.
Appartenant à M. de Savoye.

nature obéissante et servile. Ne pouvant s'élever au-dessus d'elle, ils la réduisent et la courbent. Ils pensent se grandir en la faisant mesquine et s'élever en l'abaissant.

Après les plantes, ce sont les eaux dont on s'empare pour les faire servir à l'embellissement des palais et des jardins. Bassins, jets d'eau et cascades deviennent un inévitable et somp-

tueux complément des charmilles taillées et des portiques de feuillage. Puis comme à cette nature à part il faut une population également à part, on anime ces frais gazons, ces verts feuillages,

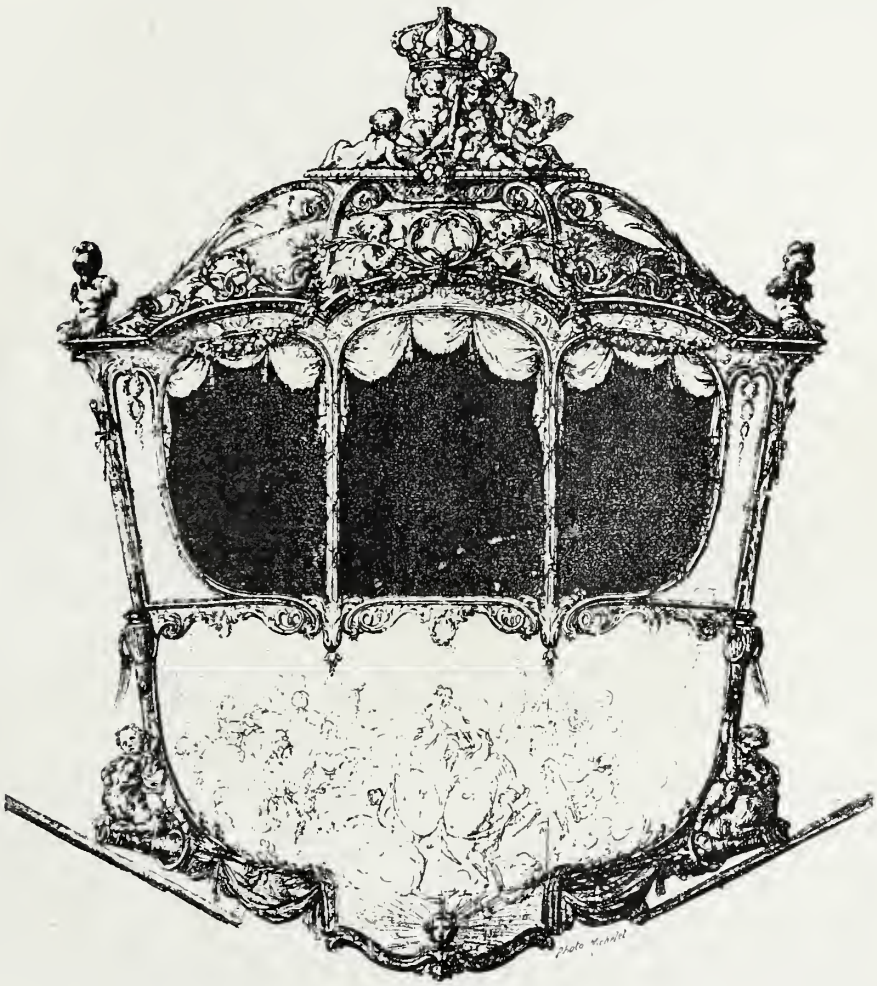


FIG. 208. — CARROSSE DE GALA, ÉPOQUE LOUIS XIV.
Fac-similé d'un dessin de l'époque.

cette nature façonnée par la main de l'homme et immobilisée dans sa vie, avec tout un monde de statues, peuple créé, lui aussi, par la main de l'homme, et conservant l'immobilité de la mort.

Le mobilier suit, comme toujours, la même voie que l'archi-

tecture. Il prend ces mêmes allures majestueuses et magnifiques. Le bois disparaît partout sous une couche dorée. Les tapisseries de soie et d'argent, les damas et les brocatelles couvrent les sièges. Les marbres rares, les mosaïques, les bronzes apparaissent partout, et l'or et l'argent sont prodigués pour fabriquer « ces torchères, ces guéridons de huit à neuf pieds de hauteur qui portaient des flambeaux ou des girandoles, ces grands vases

FIG. 209. — ORFÈVRERIE STYLE LOUIS XIV.
Aiguière Casquée en argent massif, appartenant à M. le baron de Munck.

pour mettre les orangers... ces tables, d'une sculpture et d'une ciselure si admirables que la matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle était, faisait, au dire de Voltaire, à peine la dixième partie de leur valeur [1] ».

Tous les talents, toutes les habiletés semblent du reste se prodiguer au service de ce faste royal pour l'aider à se développer. Toutes les intelligences sont mises à contribution pour satisfaire ses caprices. Les Gobelins, transformés en « manufacture des meubles de la Couronne », ne cessent d'enfanter des merveilles incomparables. A la tête de l'établissement se trouve un

1. *Siècle de Louis XIV,* voir *Hommes illustres,* article Claude Ballin.

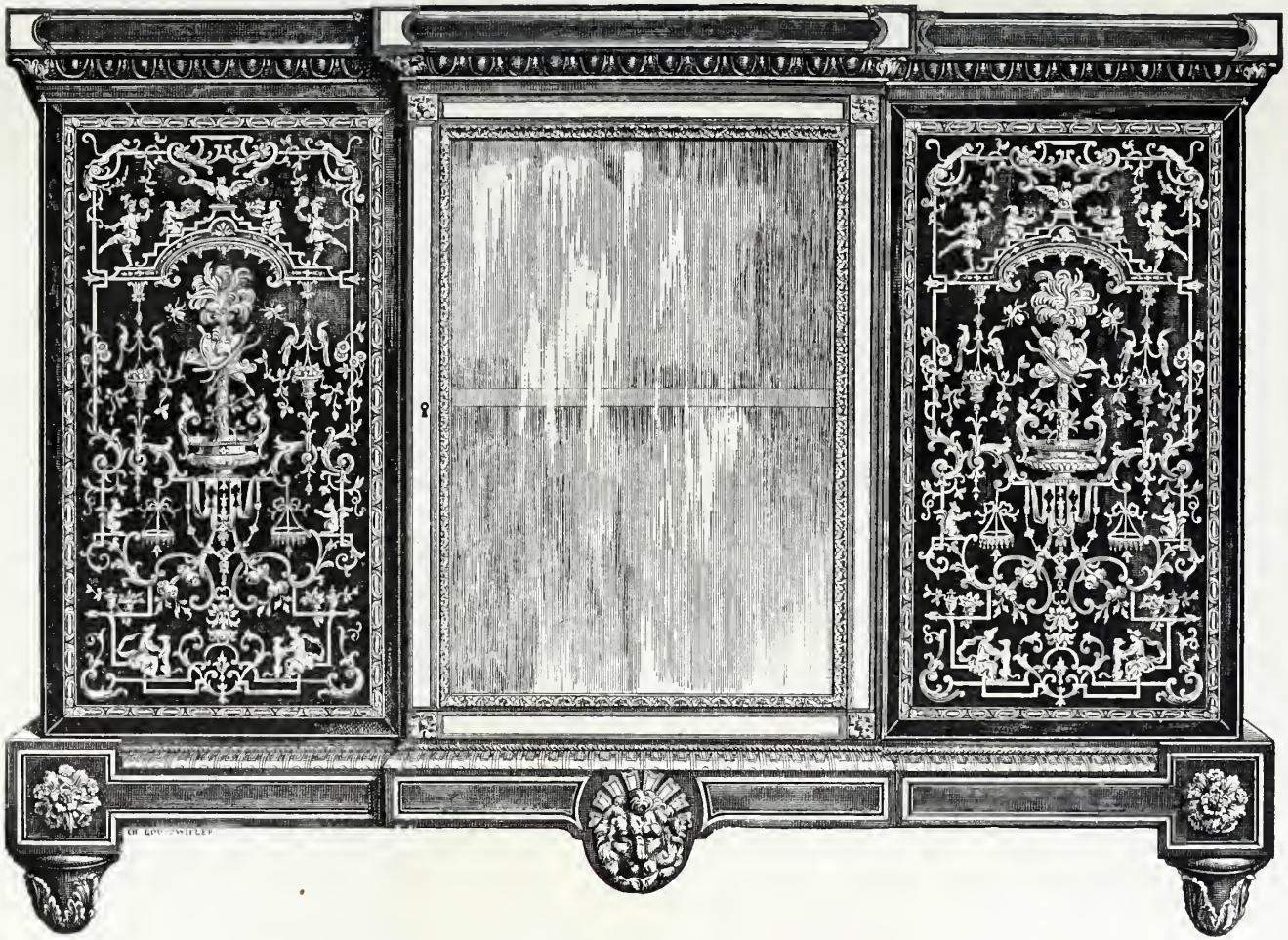


FIG. 210. — MOBILIER STYLE LOUIS XIV, BUFFET PAR BÉRAIN
(Collection de M. le comte H. de Greffulhe.)

peintre de talent, plein de pompe et d'ampleur, animé d'une infatigable fécondité, et dont le vaste esprit se prête à un nombre infini d'applications de tout genre.

Le Brun (car c'est de lui qu'il s'agit) peut être regardé, au

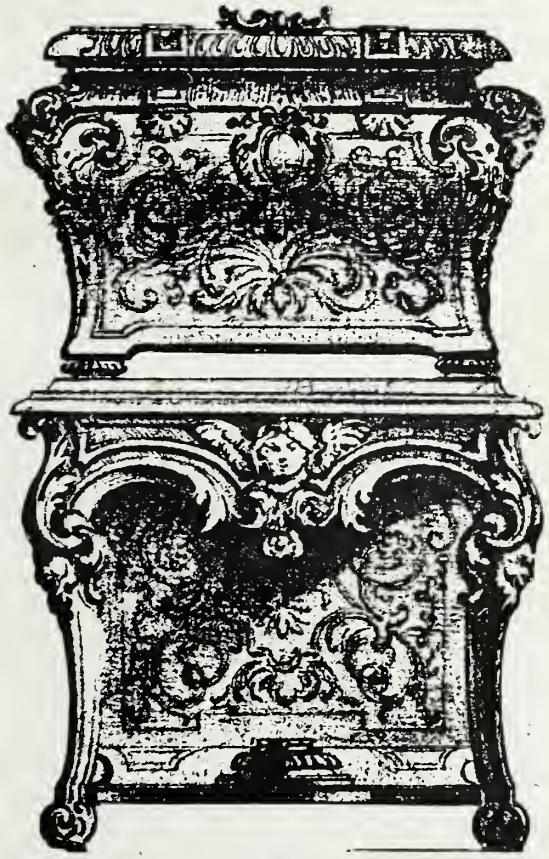


FIG. 211. — PROJET DE CABINET, STYLE LOUIS XIV.
D'après un dessin à la sanguine de A.-C. Boulle.

point de vue du luxe décoratif, comme la plus haute expression de l'art français. Jamais aptitudes ne furent plus variées. A la fois peintre, graveur, architecte, ayant en matière d'industrie d'art des idées encyclopédiques, il devient rapidement le régulateur du goût, l'arbitre des idées, l'inspirateur des modèles et

le créateur par excellence des types admis. Non seulement sa verve intarissable fournit à tous les besoins; non seulement il prodigue à ses collaborateurs les cartons de tapisseries, les dessins de meubles, les modèles d'orfèvrerie, mais encore il trouve le moyen de peindre en une suite de toiles immenses l'apothéose de Louis XIV sous les traits d'Alexandre, et va même jusqu'à travailler pour l'école et jusqu'à dessiner des exemples, pour que les générations à venir s'inspirent de son esprit[1].

Autour de lui, une légion d'artistes de premier mérite apportent à son effort personnel le contingent de leurs talents variés. Des graveurs comme Audran, Rousselet, Sébastien Le Clerc; des sculpteurs comme Tubi, Coysevox et Caffieri; des ciseleurs comme Alexis Loir et Du Tel; des orfèvres comme Ballin; des ébénistes comme Boulle; des lapidaires comme les Megliorini, Branchi et Gachetti; des brodeurs comme Philbert Balland et Simon Fayette; des peintres comme Bonnemer, Testelin, Boulongne le Jeune forment, de la « manufacture des meubles de la Couronne », une sorte de conservatoire de toutes les applications artistiques relatives au mobilier.

Tous les arts, du reste, suivent la même pente et se laissent entraîner par le même courant. A ce monde ampoulé, poseur, majestueux, il faut une expression qui lui ressemble. Même dans leurs portraits, Mignard et Rigaud font souffler je ne sais quel vent emphatique, et il n'est pas jusqu'aux peintres de paysages qui, fidèles contemporains de Lenôtre, ne prennent soin d'ennoblir la nature.

Dans les tableaux de Poussin et de Claude Lorrain, des architectures de convention étaient intervenues déjà pour équilibrer le paysage. Sous le pinceau de leurs successeurs, les monuments alternent avec les rochers, les portiques encadrent

1. Voir le *Mercure de France* (février 1690).

les massifs et l'imagination de l'homme s'associe, pour corriger ses ouvrages, à la main du créateur. La nature, qu'ils repré-

FIG. 212. — MOBILIER STYLE LOUIS XIV.
Écran en bois sculpté et peint.

sentent ainsi, est si bien, aux yeux mêmes des artistes de ce temps, une nature de convention, qu'ils la déclarent *historique,*

et qu'au lieu de la peupler de leurs contemporains, ils l'animent de bergers arcadiens et de nymphes agrestes.

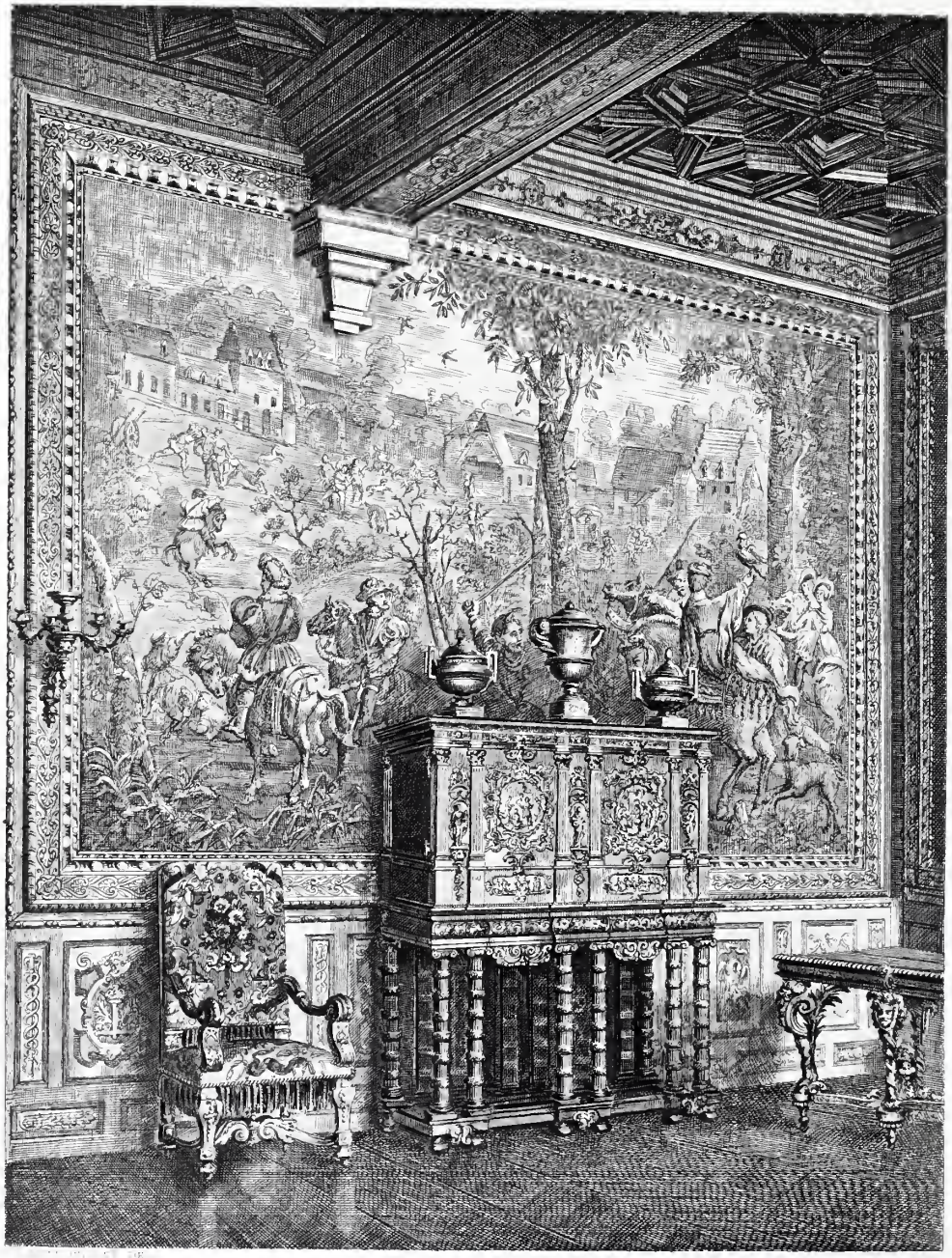
Mais celui qui résume le mieux cette époque si typique, c'est toujours Le Brun, dont les épopées superbes transportent sur la toile les grandeurs classiques de la tragédie. Or la tragédie, avec ses magnificences de style et sa pompeuse majesté, est si bien la forme littéraire par excellence de ce temps, qu'on ne peut guère concevoir *Esther* avec son charme, *Athalie* avec sa sombre grandeur en dehors du règne de Louis XIV, et qu'on retrouve dans certains passages de *Phèdre* ce « hennissement des cœurs lascifs » dont parle Bossuet.

Si la tragédie, littérature héroïque et dangereuse, car elle exige du génie pour n'être pas ridicule, si la tragédie nous montre la poésie pompeuse et noble, la prose ne le paraît guère moins. Bossuet, Bourdaloue, Fénelon en fournissent la preuve. Grâce à eux, « la langue fut portée, sous Louis XIV, à son plus haut point de perfection dans tous les genres, non pas en employant des termes nouveaux, inutiles, mais en se servant avec art de tous les mots nécessaires qui étaient en usage [1] ».

Qu'ils parlent pour leurs auditeurs directs ou qu'ils écrivent pour leur postérité, tous ces grands prosateurs ont la phrase sonore, la période arrondie, la chute magistrale. De la protase à la péroraison, les pensées s'entassent, se disposent, s'alignent de façon à construire un édifice majestueux, digne d'être comparé à ceux qu'enfante l'architecture de Perrault.

Quant au costume, c'est lui, nous l'avons déjà dit, qui, avec sa perruque, attribut du règne, fournit à l'effort général de la pensée son trait le plus caractéristique et le plus persistant. Ce trait résiste à tout, en effet, même aux événements par lesquels « la carrière du roi », pour me servir d'une expression

1. Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV.*



STYLE LOUIS XIV

Salle du Château de Fontainebleau_Credence Italienne

Heliog Dujardin Imp A. Quantin

heureuse de Lemontey, « se trouve coupée en deux parties, dont la première forme sa vie héroïque et la seconde sa vie subjuguée[1] ».

Nous avons vu le moyen âge se résumer dans une figure typique, le *seigneur*. Le siècle qui nous occupe peut se résumer,

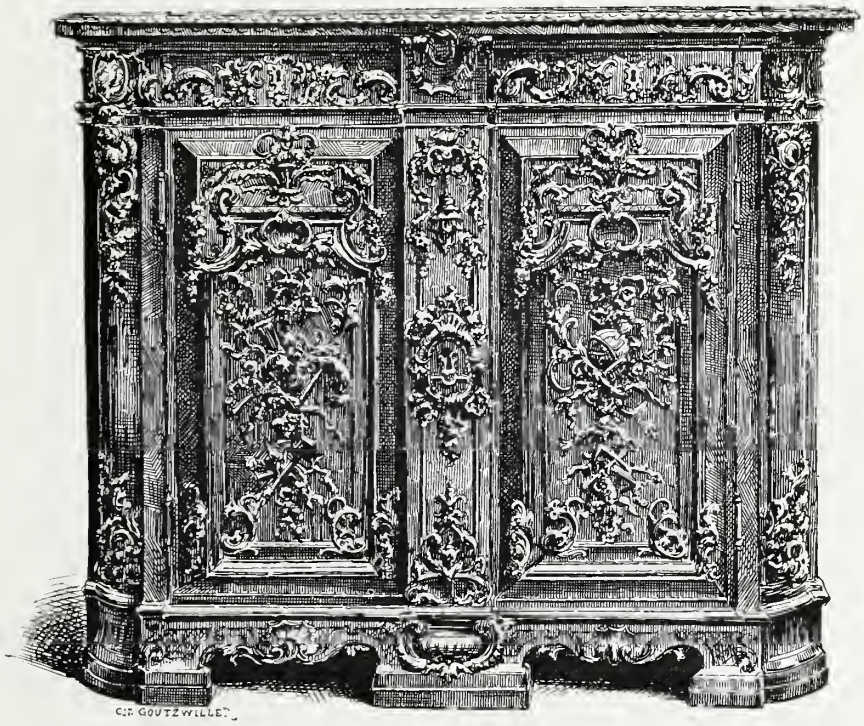


FIG. 213. — MOBILIER STYLE LOUIS XIV.

Buffet en chêne sculpté (premières années du XVIIIe siècle).

lui aussi, dans une figure étrange, spéciale, non plus terrible, mais ridicule : le *marquis,* type plus général qu'il ne semble au premier abord, comprenant tout un peuple d'« importans subalternes » qui voulaient « imiter cet air de grandeur, d'éclat et de dignité qu'avait leur maître[2]. »

1. Voir Lemontey, *Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV.*
2. Voltaire, *Siècle de Louis XIV.*

Ce qu'était au physique ce personnage important, les comédiens ordinaires du grand roi vont se charger de nous le dire :

Vous savez ce qu'il faut pour paraître marquis ;
N'oubliez rien de l'air ni des habits ;
Arborez un chapeau chargé de trente plumes
Sur une perruque de prix ;
Que le rabat soit des plus grands volumes
Et le pourpoint des plus petits.
Mais surtout je vous recommande
Le manteau d'un ruban sur le dos retroussé,
La galanterie en est grande
Et parmi les marquis de la plus haute bande
C'est assez pour être placé [1].

Notez que la satire est des plus douces, et s'il la fallait refaire aujourd'hui, on forcerait autrement la note et les couleurs. Les chapeaux chargés de plumes, le large baudrier chamarré coupant diagonalement la veste ; les bouffettes des chaussures qui font ressembler les hommes à des oiseaux pattus ; la cravate qui bouffe sous le menton, les *galands*, ces nœuds de rubans, répartis au nombre de cinq à six cents dans le costume, si bien que les contemporains disent que « c'est faire boutique de sa propre personne et mettre autant de mercerie à l'estallage que si l'on vouloit en vendre [1] », toutes ces folles inventions répondent assez au besoin de magnificence dont les esprits étaient alors travaillés.

Chez les femmes, les excès sont les mêmes. L'invention des falbalas, des pretintailles, les robes d'or sur or dont parle Mme de Sévigné, le reproche que Dupradel adresse à ses contemporaines d'employer en un seul habillement plus d'étoffe qu'il n'en fallait autrefois pour plusieurs, de se grossir outre mesure,

1. *Impromptu de Versailles. — Remerciement au roi.*

de prodiguer l'or, l'argent, la soie, les riches dentelles pour s'orner, prouvent assez que le luxe du costume était tout pareil des deux côtés, et poussé dans le même sens que les autres arts.

Ces modes extravagantes durèrent autant que le faste royal. Lorsque l'astre brillant de Louis XIV commença de s'éclipser, lorsque se levèrent les sombres jours qui marquent la fin du règne, une révolution se fit brusquement dans l'habillement et notre accoutrement moderne sortit tout entier de la transformation. « Frac ou jaquette, gilet et pantalon, écrit M. Quicherat, continuèrent d'être, avec quelque changement de forme, ce qu'il plut en ce temps d'appeler justaucorps, veste et culotte[1]. »

FIG. 214. — LE *Marquis*.
D'après une ancienne gravure.

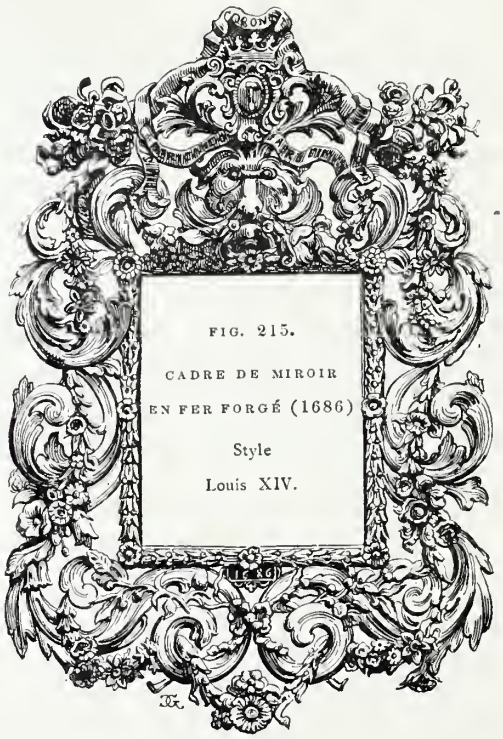
Dans l'armée, les mêmes modifications se produisirent presque à la même heure. Les rubans et les plumes bannis, le militaire apparut définitivement dépouillé de sa cuirasse, qui devint l'apanage et la marque distinctive de quelques régiments spéciaux. Uniformément habillé de drap, la taille serrée et le fusil à baïonnette sur l'épaule, équipé pour se mouvoir, portant dans ses mains la mort à longue distance et sur sa personne l'empreinte de la règle et de la discipline, il offrait déjà le type du moderne combattant.

Ainsi le costume démocratique se dégageait brusquement

1. Voy. les *Lois de la galanterie*.

des excès mêmes des ajustements monarchiques, comme soixante ans plus tard la forme constitutionnelle et républicaine allait être la conséquence des excès de pouvoir et des dilapidations du grand roi.

En 1715, quand Louis XIV mourut, les jours de la monarchie étaient comptés. Des splendeurs de l'âge héroïque il ne restait plus que l'inviolable perruque qui, bien qu'atténuée, continuait à régner sur les crânes, et l'infatuation sénile d'une classe à son déclin qui, s'étant crue admirable, prétendait continuer à se laisser admirer.



ÉTUDE DE JEUNE FEMME

PAR WATTEAU

(Collection de M. Bonnat.)

FIG. 216. — FRAGMENT DE DÉCORATION LOUIS XV.
Provenant de l'hôtel Soubise. (Aujourd'hui les Archives nationales.)

XII

LE RÈGNE DE LOUIS XV.

FIG. 217. — FIGURINE EN FAIENCE.
Collection de l'auteur.

AVEC le dernier soupir du plus majestueux des rois la majesté s'est envolée du monde. Les arts et les lettres ont été les premiers à se ressentir de cette révolution. Miroir fidèle des mœurs de leur temps, à peine le roi soleil disparu, nous les trouvons en pleine réaction, et le règne qui commence est, de toutes les époques de notre histoire, celle où la noblesse et la grandeur sont le moins à chercher.

Déjà, aux dernières années de sa vie, vermoulu, rongé, sapé à sa base, le superbe édifice élevé à grand fracas par Louis XIV et son pompeux entourage, menaçait ruine et semblait sur le point de s'écrouler. Mais sa somptueuse ordonnance, ses lignes magnifiques, son imposante ampleur, se profilaient encore avec une indiscutable majesté dans la pénombre de ces dernières années sombres et tristes. En quelques heures le décor change, l'édifice s'effondre et tout un monde nouveau, frais, pimpant, gracieux, léger, indiscret et joyeux, semble naître de sa poussière et vient s'installer sur ses ruines.

Nous admirions tout à l'heure les institutions et les arts développant noblement leurs grandes lignes symétriques et parallèles; nous allons voir désormais toutes les œuvres de l'homme se tourner, se courber, se contourner, s'arrondir. Aucune de ces larges et vastes pensées, qui nous avaient surpris par leur ampleur, n'arrêtera plus nos regards. En un instant, tout s'est transformé, tout s'est fait petit, gracieux, gentil, aimable. A la majesté, règle unique du siècle précédent, s'est substitué un autre maître non moins tyrannique, la volupté, et dans les lignes courbes qu'affectent tous les arts, il nous est facile de voir se refléter une seule et unique préoccupation, le plaisir.

C'est le mobilier qui, cette fois, fournit la note vraie, caractéristique, dominante de l'époque, et c'est à lui qu'elle emprunte son nom familier. On l'appelle, en effet, Pompadour ou *Rococo,* suivant qu'on se souvient de l'inspiratrice de tant d'œuvres charmantes, ou qu'on pense plus particulièrement à cette décoration sans formes arrêtées, sans charpente logique, sans proportions et sans lien, rapportée d'Italie, où ses rocailles embellissaient les jardins, et qui s'empare brusquement du mobilier, puis de l'architecture et successivement de tous les autres arts.

Cette transformation subite semble, au premier abord, singulièrement extraordinaire. Toutefois, si sa soudaineté a pu

nous surprendre, son avénement ne doit point nous étonner. Elle est la conséquence directe des événements qui l'ont précédée, la résultante naturelle d'une crise économique. Le faste et la dépense outrés du dernier règne ont produit leur effet. La passion de briller a donné à l'argent une importance inattendue et en a fait une puissance. Désormais l'antique honneur, dont Montesquieu dit qu'il est l'âme des monarchies, est obligé de

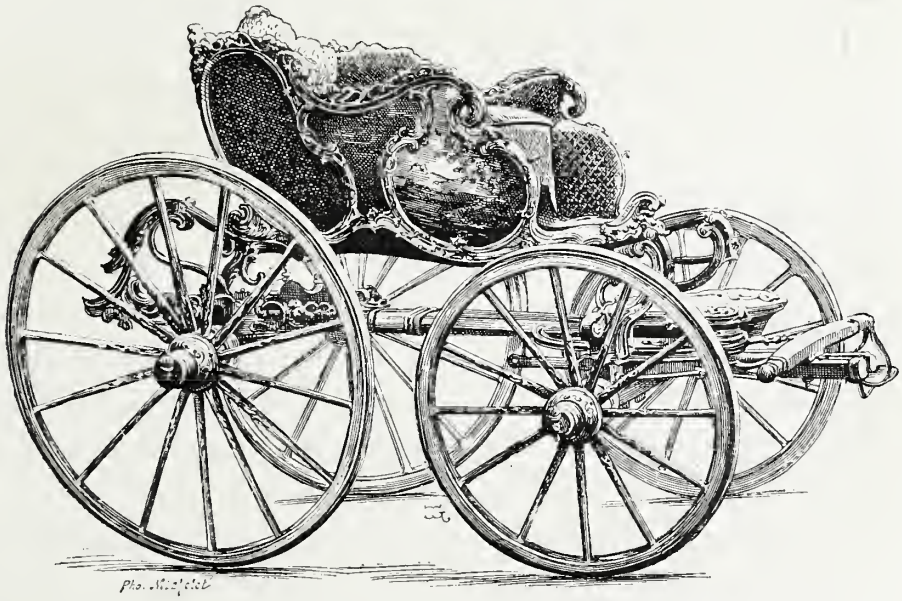


FIG. 218. — CHAR A BANC, ÉPOQUE LOUIS XV,
Appartenant à la princesse de Looz Corswaren.

compter avec la richesse. Le terme, jusque-là sans signification, de « classe riche » apparaît pour la première fois, et, comme conséquence, le désir, le besoin, la volonté de s'enrichir se manifestent partout.

Le résultat de cette préoccupation dominante ne tarde point, du reste, à se faire sentir. La femme, inapte aux choses de la guerre, rebelle aux charges de l'administration et du gouvernement, mais admirablement douée pour l'intrigue et la spéculation, prend tout à coup un ascendant, une influence inconnus

auparavant. D'une part on voit apparaître le bataillon des agioteuses et des spéculatrices, en tête desquelles marchent Mmes de Verrue, de Tencin, de Prie, de Sabran, de Gié, de Polignac et de Nesle, intrigantes sans scrupules ni remords, qui ouvrent la route aux servantes maîtresses et préparent la cour à s'incliner devant les Pompadour et les Dubarry [1]. D'autre part, les mésalliances ouvrent à toute une classe de femmes intelligentes, actives et remuantes, les portes du grand monde, et la fortune est désormais la clef magique qui donne accès à tout. « C'est de ce moment que date l'alliance intime de la noblesse et de la finance », dit un historien [2], et un moraliste contemporain de cette évolution [3] ajoute : « Les gens de condition ont perdu tout droit de mépriser la finance, puisqu'il y en a peu qui n'y tiennent par le sang ».

Le mal au reste avait été signalé dès le commencement du siècle. « Ils épousent toute sorte de filles de la bourgeoisie, quelquefois même des paysannes, pourvu qu'elles aient de l'argent », écrivait en 1702 la princesse Palatine [4] en parlant des nobles de la cour. Avec les années la confusion des classes n'avait fait que s'accroître. On avait vu une nièce du duc de la Vrillière épouser un enrichi de la veille nommé Panier ; le marquis d'Oise prendre pour femme la fille du commis André, et le comte d'Évreux la fille de Crozat, banquier et homme de mérite d'ailleurs, mais ancien laquais. On comprend quel empire de pareils besoins d'argent allaient donner au beau sexe intrigant et hardi. Le temps est venu où Mme de Tencin peut dire à Marmontel : « Au moyen des femmes on fait tout ce qu'on veut des hommes », et sait prouver qu'elle a raison.

1. Baudrillart, *Histoire du luxe.* — Forbonnais, *Recherches sur les finances.* — Levasseur, *Law et son système.*

2. Lacretelle, *Histoire de la France pendant le* XVIIIe *siècle.*

3. Duclos, *Considérations sur les mœurs.*

4. *Correspondance de Madame, duchesse d'Orléans.*

MOBILIER STYLE LOUIS XV

(Collection Richard Wallace)

Imp A Quantin

Avec l'influence prédominante de la femme, l'idée du confortable s'associe à celle du luxe. Déjà, au siècle précédent, Mme de Rambouillet avait combiné une disposition nouvelle d'appartement, qui devait révolutionner l'ordonnance des hôtels

FIG. 219. — TAPISSERIE DES GOBELINS, DITE TENTURE DES INDES.
Exécutée d'après les dessins de Desportes.

et des châteaux. Mmes Geoffrin, du Deffand, de Lespinasse, d'Épinay, dont les salons, suivant un mot heureux du prince de Ligne, constituent moins des *bureaux de raison* qu'une sorte de police pour le goût [1], en continuant ces brillantes et littéraires traditions, complètent les réformes inaugurées par la spirituelle marquise. Désormais, l'architecture se caractérisera par la pré-

1. Voir *les Femmes philosophes,* par M. de Lescure (Mme Geoffrin).

dominance des petits appartements, bien distribués, et des réduits commodes, discrets, intimes, substitués aux pièces d'apparat, fastueuses et trop vastes, mieux disposées pour la montre que pour l'habitation.

A l'époque précédente, les aises de la vie étaient encore sacrifiées au besoin de briller, et l'orgueil rendait le corps martyr des apparences. Grâce à l'influence nouvelle, la préoccupation du bien-être marche de front avec l'amour du clinquant. A la majesté incommode succède une coquetterie douillette, une sorte d'immodestie parée, fardée, où l'abandon se mêle à la recherche, et le luxe le plus raffiné à une simplicité apparente.

Dans l'appartement ainsi compris, les pièces jusque-là jugées accessoires prennent une importance extrême, inattendue, décisive. La chambre à coucher devient une manière de temple intime, et le boudoir remplace la galerie. Aux grandes cheminées ornées de bas-reliefs succèdent de petites cheminées ornées de glaces. Les plafonds peuplés de héros et de demi-dieux font place à des Empyrées qu'animent Vénus et sa cour. Les portes se cintrent, les trumeaux se meublent de nymphes et d'oiseaux, les murs se couvrent de menuiseries coquettes, élégantes et variées, où les fleurs s'entrelacent, où les guirlandes se joignent et se croisent, et les angles se dissimulent sous des feuillages, des grillages, des treillages, que surmontent de vastes conques dorées. Partout les contours semblent se dérober, la ligne droite est proscrite, et les formes, perdant leur fixité sereine, tournent au joli, au mignon, au champêtre, au gracieux.

Si les murs éblouissent les yeux par l'abus des dorures, les meubles ne sont guère moins voyants, brillants et papillotants. Le bois disparaît sous l'or et le satin. Le lampas et le damas se parent des couleurs les plus tendres. Les tapisseries ne représentent plus des actions héroïques, des scènes de chasse ou de guerre, ni de pieux sujets. Les « combats des vices et des

vertus », « la continence de Scipion » et « l'histoire d'Alexandre », si chers aux époques antérieures, font place aux danses joyeuses et aux festins champêtres. On ne voit partout que bergers et bergères, tambours, fifres et pipeaux.

FIG. 220. FAUTEUIL LOUIS XV EN BOIS BLANC ET TAPISSERIE
Appartenant à M. Ph. Jourde.

Cupidon, grâce à la femme, est ainsi devenu le maître du lieu. C'est lui seul qu'on adore. Partout on découvre ses formes rondelettes, et, quand le malin enfant ne se montre point en personne, son arc, son carquois, son flambeau, ou ses roucoulantes tourterelles, indiquent qu'il n'est pas loin et que bientôt il va paraître.

Rien ne peut se soustraire à son fatal empire. Partout son ascendant se révèle et sa domination s'impose. Même lorsqu'il faut figurer sur les murs quelque scène empruntée aux saintes Écritures, le décorateur n'est point sourd à ses ordres et se plie à sa loi. En dépit du sujet, il choisit un brûlant épisode où l'amour parle en maître, et tient la première place et le plus haut emploi.

Mais c'est par le confort surtout que le mobilier affirme son culte pour le malin petit dieu. Vingt sortes de sièges nouveaux, fauteuils à dos rond, chaises légères, causeuses, vis-à-vis, canapés, bergères, montrent quel souci on éprouve de ne point froisser des formes délicates et d'encadrer douillettement de fraîches carnations, car là aussi les rondeurs se développent et s'affirment. Le dossier du siège se gondole et le pied semble vouloir se cacher, s'effacer, disparaître. Le lit, de son côté, se dégage de ses lourds rideaux; son ciel s'arrondit et prend la courbure d'un dôme. La commode et le chiffonnier, meubles hier inconnus, se répandent partout. Le bureau lui-même se transforme; il cesse d'être « cette table loyale accessible aux regards », par conséquent indiscrète et inhospitalière aux amoureux écrits.

Les bronzes viennent ajouter leur opulente parure aux merveilles enfantées par l'ébénisterie. L'emploi des bois exotiques, le placage et la marqueterie complètent la toilette des gros meubles, imitant par leurs nuances variées les dessins du lampas et par leur vif éclat le miroitement de la soie. L'orfèvrerie revêt aussi des formes redondantes. Partout la main de l'artisan interprète fidèlement les idées dominantes du jour. Partout l'absence de charpente logique et de contours précis se manifeste et crée entre toutes les productions de ce temps une parfaite unité.

Ainsi l'art devient métier et le métier se fait art. Changeant

PROJET DE FONTAINE

FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN D'OPPENORD

(Collection de M. Bérard.)

de mains, il change d'allure. Une fois engagé dans cette voie nouvelle, il rompt brusquement avec le passé, le renie, refuse ses enseignements et s'émancipe des traditions admises. Comme conséquence, jamais depuis le XIIIe siècle on ne vit création plus féconde en formes nouvelles, ni production plus indépendante des traditions et du passé.

De leur côté, les beaux-arts ne montrent guère plus de

FIG. 221. — SOUPIÈRE ROCAILLE EN ARGENT.
Appartenant à M. le baron de Joigny de Pamele.

respect pour les injonctions classiques. A la grandeur de Le Brun a succédé l'affectation de Coypel, peintre maniéré qu'on trouvait puissant, dont les expressions minaudières paraissaient gracieuses. A sa suite, de Troy promène l'Ancien Testament dans les salons de Louveciennes, et loge la pure Esther dans les boudoirs de Marly. Van Loo, Lancret, Pater, s'encouragent de son exemple et, sous leur pinceau badin, les Romaines en panier alternent avec les Grecs en culotte de soie. Tous briguent

de succéder à Watteau dans son titre mérité de « peintre des fêtes galantes ».

Brillante, voyante, éblouissante, la palette des maîtres à la mode cherche uniquement à plaire aux yeux, et leur pinceau se soucie peu de satisfaire l'esprit. Sceptique comme la littérature, la peinture butine en tous lieux, emprunte à tous les temps, mélange effrontément l'Olympe païen au paradis catholique, et Boucher, qui succède à Le Brun comme dispensateur de la mode, n'arrive à se tirer d'affaire qu'en créant, tout d'une pièce, un nouveau monde de convention.

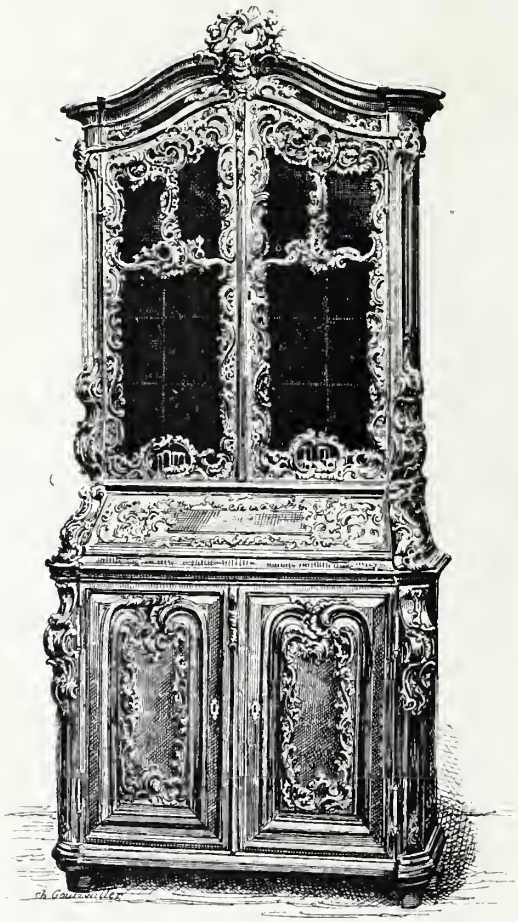


FIG. 222.
BIBLIOTHÈQUE EN BOIS SCULPTÉ, XVIIIe SIÈCLE.
Appartenant à M. de Poswick.

La nature, en effet, n'a rien à réclamer dans le domaine qu'il se taille. Les femmes qu'il représente, ou plutôt ses déesses (car toute femme sous sa main se transforme et se divinise), ont des chairs nacrées, des formes arrondies, des poses alanguies, qui n'appartiennent ni à notre race ni à nos climats. Les carnations rosées de ses amours se détachant sur des nuages gris perle, ne sont pas plus d'essence terrestre que ses bergères enrubannées et ses pasteurs fidèles n'appartiennent à nos champs. C'est là un pur décor, image sincère,

au reste, exacte interprétation de toute cette société rieuse, insouciante et folâtre, dont le délire et les joies folles, sem-

FIG. 223. — PROJET DE FONTAINE, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DU XVIIIe SIÈCLE.
Appartenant à M. Beurdeley.

blables à un rideau de théâtre, cachent les sombres et douloureux abîmes d'où va jaillir l'avènement d'un ordre nouveau.

La sculpture, dépourvue de ces colifichets brillants, ne pouvant se parer de ces couleurs riantes, demeure plus sérieuse et

montre moins d'afféterie. Bouchardon à son déclin prépare l'avénement d'Allegrain, de Falconet, de Pajou, de Pigalle. Sous le ciseau de ces maîtres, la statuaire française conserve une relative pureté. Elle se dépouille toutefois de son ampleur robuste, pour se faire délicate et gracieuse. Là encore, le joli tend à reprendre ses droits. Mais, dès qu'elle quitte ces hauteurs, la sculpture se met à l'unisson du reste. Gonflée et maniérée, elle appelle, elle aussi, à son secours les amours bouffis, et sacrifie à ces éternelles bergeries si fort exploitées par la peinture.

Curieux mélange de besoins modernes et de formules anciennes, association bizarre de réminiscences et de nouveautés, étrange amalgame de sacré et de profane, dans lequel chaque religion retrouve difficilement sa part, la statuaire ne connaît plus qu'un empire, celui de la grâce. C'est là son but, sa raison d'être, son aspiration. Encore la grâce qu'elle poursuit est-elle uniquement une grâce maniérée, déhanchée, voluptueuse, provoquant les désirs bien plus que le respect, et s'adressant aux sens bien plus qu'à l'intelligence et au cœur.

Les lettres suivent, elles aussi, le même chemin que les arts. Le grand style du XVIIe siècle, la langue incomparable qu'ont parlée Fénelon, Massillon, Pascal et Bossuet n'existent plus qu'à l'état de souvenir. La tragédie se meurt et l'épopée est morte. La poésie s'est mise à la mode du jour. Elle a abdiqué ses allures fières et pompeuses pour adopter une démarche légère et dégagée. Elle a répudié la trompette guerrière et ramassé la flûte de Pan. Gentil-Bernard, le chantre des amours, a remplacé Boileau, le chantre des victoires.

Pour exprimer de petites pensées, il faut de petits vers et pour les écrire de petits poètes ; c'est le temps des petits écrits. Là encore, les tendances pastorales apparaissent. Tout amoureux devient berger, et toute amante est qualifiée bergère. Le tendre vocabulaire de l'antique églogue est mis au pillage, et, sous le

FIG. 224. — DESSUS DE PORTE DE BOUCHER, A L'HOTEL DE SOUBISE.
Actuellement palais des Archives nationales

couvert de transparentes allusions, il abrite toutes les indiscrétions que ce peuple d'évaporés s'estime heureux de commettre.

FIG. 225. — APPLIQUE ROCAILLE, DESSIN DE MEISSONNIER.
Collection de M. Carré.

La prose elle-même se ressent des atteintes de ce malaise singulier. Les phrases nobles s'en vont, les beaux et pompeux récits disparaissent. « Une foule d'écrivains s'égare dans un style recherché, violent, inintelligible, ou dans la négligence totale de la grammaire [1] ». En un mot, dans la littérature comme dans les

1. Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV.*

PROJET DE PENDULE

FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE MEISSONNIER

(Collection de M. Lesoufacher.)

partie du règne, le *panier* proteste; il se maintient jusqu'au jour où l'autorité de Voltaire, la volonté de Lekain et l'exemple de Mlle Clairon viennent à bout de son étrange envergure; car c'est au théâtre que ce monde d'aimables comédiennes corrige son goût et va chercher la mode.

Dans le costume des hommes il s'est opéré une transformation analogue. La perruque a ployé ses ailes et le chapeau retrousse ses bords. A peine posé sur le sommet de la tête, il mérite le sobriquet de *lampion,* dont il est baptisé, pendant que la perruque, réduite, amoindrie, diminuée, renonçant même à ses cadenettes, consent à se laisser emprisonner dans une bourse, ou ligoter sous forme de catogan ou de queue.

Le justaucorps, qui a perdu son ampleur, mérite désormais son nom et le quitte cependant pour prendre celui d'habit. Le gilet, qui s'allonge sous le nom de veste, donne au corps un aspect élancé. La culotte et le bas de soie tiré dépouillent cette profusion de rubans et de dentelles qui, en garnissant le mollet, augmentaient le volume de la jambe et communiquaient à toute la personne un caractère de solidité, que remplace dorénavant la grâce sautillante.

Il n'est pas jusqu'au manteau qui n'abandonne son ampleur classique. Il cède la place à la redingote importée d'Angleterre[1], et celle-ci substitue sa plastique collante aux vastes plis que son prédécesseur drapait autour du corps.

Constatons encore que les couleurs se sont mises à l'unisson. La soie se substitue au drap et le satin au velours, non pas le satin noir, — cette couleur commence à être réservée pour la cérémonie, — mais le satin gai de nuance, clair de ton, apprêté, moucheté, semé de fleurs voyantes, parfois même pailleté.

Ainsi vêtu, attifé de la sorte, le gentilhomme, léger, gracieux,

1. *Riding coat,* vêtement pour monter à cheval.

coquet, brille, scintille, papillote, offrant avec ses aïeux de l'autre siècle le contraste le plus frappant.

Tout le mouvement des esprits de la période précédente, beaux-arts, littérature, langage, mobilier et costume, s'accomplissait sous les auspices de la perruque immense et majestueuse. Celui que nous venons d'étudier, paré, poudré, fardé, semble pivoter sur un talon rouge.

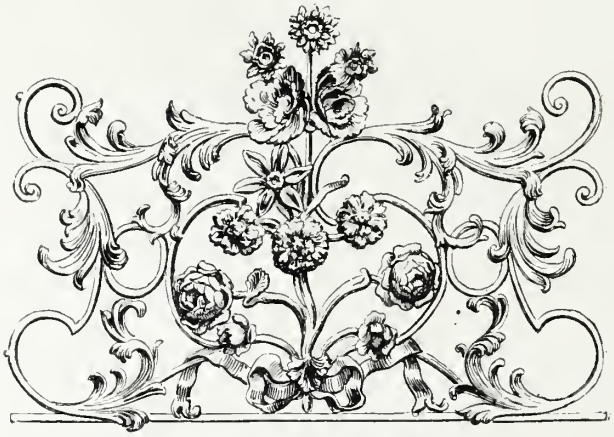


FIG. 226. — GRILLE EN FER FORGÉ, ÉPOQUE LOUIS XV

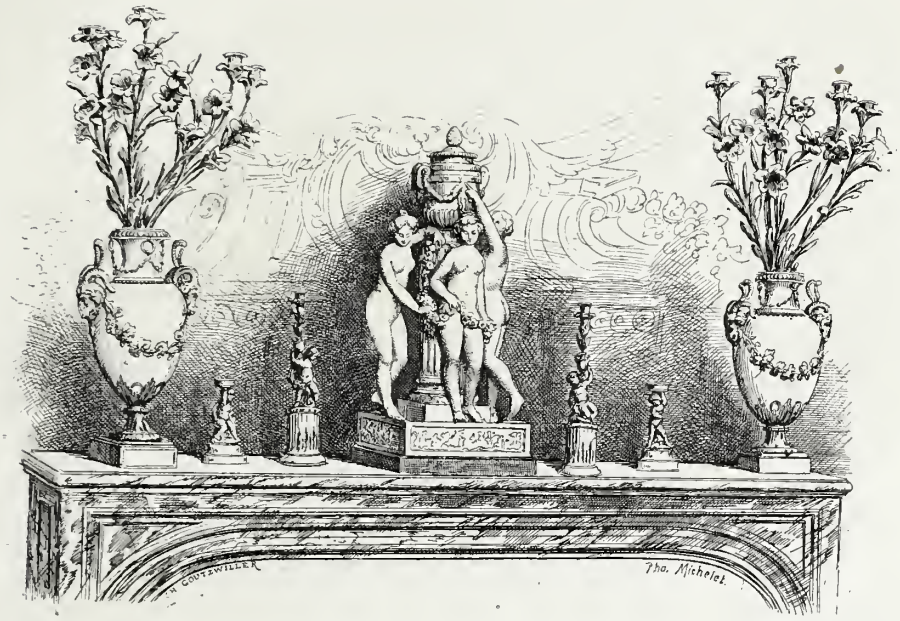


FIG. 227. — CHEMINÉE AVEC SA GARNITURE LOUIS XVI.
Ancienne collection Double.

XIII

LE RÈGNE DE LOUIS XVI.

FIG. 228. — TÊTE DE JEUNE FILLE
D'après Greuze.

L'humanité, dans sa marche régulière et continue, semble parfois, nous l'avons constaté à maintes reprises, procéder par soubresauts; mais c'est là une illusion pure. Rien n'est illogique dans ces retours en arrière ou dans cette projection en avant. Apparente ou dissimulée, chaque effet a sa cause.

Ne soyons donc point surpris si l'excès de la licence du règne de Louis le Bien-Aimé amène

une réaction en sens contraire. La société ne pouvait, sans courir à sa ruine, persévérer dans la voie où elle était engagée. L'Art lui-même avait, dans son genre nouveau, exprimé une fois encore tout ce qu'il avait à dire. Aussi mœurs, esprit, tendances, littérature et beaux-arts, tout se voit, sous peine de déchéance, forcé d'évoluer vers un idéal nouveau. Tout change donc de formes et de but ; tout s'écarte brusquement des idées qui dominaient la veille, et les traditions se trouvent, en apparence, une fois encore rompues.

Est-ce à dire que l'évolution qui nous paraît si brusque, si rapide, si complète, s'effectue en un jour ? — Assurément non. Nous avons déjà dit et répété combien tout s'enchevêtre. Depuis longtemps déjà, dans les lettres et dans les arts, la tendance nouvelle se faisait sentir. L'architecture, cet art d'imagination qui, dans la marche de l'histoire, précède toujours les autres arts, avait été le premier à protester hautement contre le désordre des lignes et l'incorrection des formes. Gabriel à l'École militaire et au Garde-Meuble, Servandoni à Saint-Sulpice et Soufflot au Panthéon, avaient prêché la parole nouvelle avec tant d'éloquence que, n'étaient les dates bien connues de leurs œuvres, on les croirait plus jeunes de vingt années. Toute l'école de Rousseau avait, en outre, préparé les esprits et déblayé la voie. Enfin Chardin et Greuze qui, au dire de Diderot, « s'avisa de donner des mœurs à la peinture », avaient de leur côté préparé les yeux. — Les temps étaient venus ; l'heure de la réforme avait sonné dans toutes les consciences ; la mort de Louis XV la fit passer dans la logique des faits.

L'esclave de la Dubarry disparu, un règne nouveau commence, règne plein d'espoir et de promesses. Partout on se montre épris d'idées honnêtes et sérieuses. Du haut en bas de l'échelle sociale, on veut réparer les erreurs du règne précédent.

C'est, dans la politique, le moment de Turgot; c'est l'heure de Malesherbes; demain, dans la littérature, ce sera celle de Bernardin de Saint-Pierre.

En même temps que les mœurs s'épurent, les formes deviennent moins tourmentées.

FIG. 229. — VASE DE SÈVRES A FOND BLEU, STYLE LOUIS XVI.
Collection de M. Édouard André.

La sculpture se montre tout à coup en proie à de pudiques préoccupations. Ses figures apparaissent plus jeunes et plus fines, ses attitudes se font modestes, ses contours virginaux. Sous l'ébauchoir d'un Falconet, d'un Boizot, la femme semble s'idéaliser, sa sveltesse et sa grâce paraissent plus accomplies, tout en cessant d'être aussi voluptueuses. Le type délicat et charmant s'épure en passant par leurs mains, et, même dans leurs bacchanales, n'a plus rien de lascif.

De leur côté, les peintres, qui étaient sortis de la nature avec violence, y reviennent avec amour et avec attendrissement. Boucher a des élèves, mais peu d'imitateurs. La voie qu'il avait si audacieusement ouverte se transforme en impasse et se ferme brusquement après lui. Aux peintres des amours bouffis succèdent les disciples de Vien et les peintres d'histoire. Les adeptes de Greuze et de Chardin nous révèlent la famille, ses plaisirs, ses devoirs, ses travaux et ses joies. Les bergers de pure convention disparaissent avec leurs troupeaux enrubannés, frisés au petit fer, et font place à des êtres qui semblent plus réels et plus vrais. Les arbres et les prés cessent d'être un pur décor. La nature paraît digne d'être peinte pour elle-même, et Vernet intéresse à ses tempêtes dramatiques une foule qui, trente ans plus tôt, les eût à peine regardées.

Désormais on déserte l'Empyrée pour s'occuper du monde qui nous entoure. Les dieux et les demi-dieux cèdent la place au genre humain. Plus de nuages gris perle, plus d'anges rosés, plus de déesses aux chairs nacrées. Plus de tourterelles qui se becquettent, plus d'amoureux berger poursuivant sa bergère ou cherchant l'infidèle derrière le buste d'un Priape sardonique et gouailleur. La famille, au contraire, les scènes de la vie intime, les occupations du ménage, une mère embrassant son enfant, voilà les tableaux que le peintre choisit et que son pinceau retrace. La chasteté a remplacé l'impudeur lascive et la décence a couvert de ses voiles la voluptueuse nudité.

La peinture en cela n'est du reste que la fidèle interprète de la littérature, son inspiratrice et son guide. Les lettres, en effet, ont été les premières à faire un retour emphatique vers la vertu. Les romans lestes et grivois ont désormais pour pendants la morale en action, et les honnêtes fables de Florian donnent la réplique aux descriptions émues de l'auteur de *Paul et Virginie*. La nature, dont les poètes s'étaient si peu occupés

jusque-là, prend tout à coup dans la poésie une importance énorme. Saint-Lambert écrit *les Saisons,* Roucher donne *les Mois,* et Delille, dans ses *Géorgiques* et dans ses *Jardins,* se livre à une orgie de descriptions inusitées avant lui.

Tout ce mouvement est encore bien factice. Ce goût sent la convention et ce beau zèle affecte un caractère emprunté. L'amour des « jardins » n'est point celui des champs. Mais on ose opposer aux masses ordonnées, ou tourmentées, les aspects « pittoresques et libres ». On parle de beauté « un peu désordonnée, piquante ». On ne déteste pas l'irrégularité. Au jardin de l'architecte on préfère celui du philosophe et du peintre.

La nature, ainsi comprise et sentie, forme le fond de l'inspiration. Elle fournit toute une suite de frais et charmants tableaux, d'une exactitude relative et d'une sincérité douteuse, un peu prétentieux dans leur simplicité voulue, mais d'une grande finesse de trait et d'un coloris délicat et charmant.

C'est à Rousseau qu'il faut, en grande partie, faire remonter l'initiative de ce « retour à la nature ». C'est lui qui fit du jardin l'asile sacré de la famille, l'abri où vient se réfugier le cœur meurtri, le port où l'amour repentant trouve quelque paix et quelque sécurité contre lui-même.

L'enthousiasme qui accueillit *la Nouvelle Héloïse,* l'immense retentissement de cet ouvrage si nouveau pour le temps, opéra des miracles sur la société d'alors, société légère, frivole, sans convictions, sans croyances et sans mœurs. « Chaque homme voulut devenir Saint-Preux, Volmar, milord Édouard, et toutes les femmes se crurent Claire ou Julie. Nourrir ses enfants devint à la mode chez les grandes dames ; elles se firent nourrices et abandonnèrent l'emmaillottage[1]. » — « Nous avions dit tout cela, écrivait Buffon, mais M. Rousseau seul le commande et se fait obéir. »

1. Fritz Berthoud, *J.-J. Rousseau au Val de Travers.*

Inutile de dire si le succès de Rousseau lui valut des imitateurs. Son engouement fit école, et la nature désormais ne compta plus que des admirateurs dont le facile enthousiasme ne tarda pas à dégénérer en attendrissement. De la vue de ces spectacles immuables en leur sérénité, d'une beauté éternelle et constante, naît une nervosité douloureuse et pénétrante.

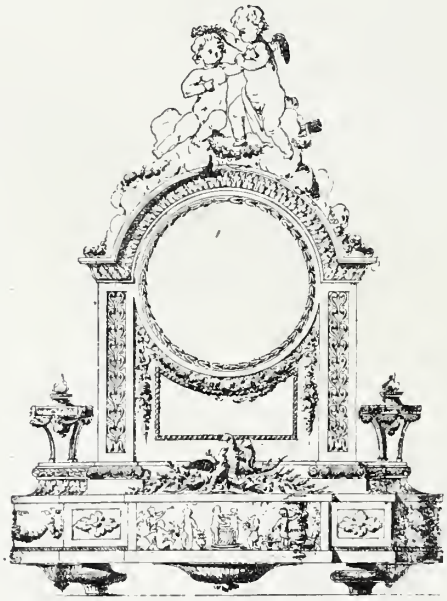


FIG. 230. — PENDULE, STYLE LOUIS XVI,
Fac-similé d'un dessin de J.-G. Lafosse.

Une vague tristesse s'empare des cœurs, la sensibilité, cette maladie nouvelle, sévit avec force. A côté de l'idylle apparaît l'élégie.

Malfilâtre, Gilbert et dix autres se laissent gagner par cette âcre volupté de souffrir pour redire ses souffrances. Les âmes en peine, les cœurs éprouvés trouvent dans ces élans poétiques un adoucissement à leurs angoisses, mais le mal devient contagieux. La mélancolie règne où elle n'aurait que faire, et les fortunés,

les heureux de la vie se surprennent, eux aussi, à répéter les deux vers de Léonard :

Et le dernier bien qui me reste
Est-il la douceur de pleurer ?

Pour étranges qu'elles soient, ces tendances sentimentales viennent, du reste, singulièrement en aide aux idées philoso-

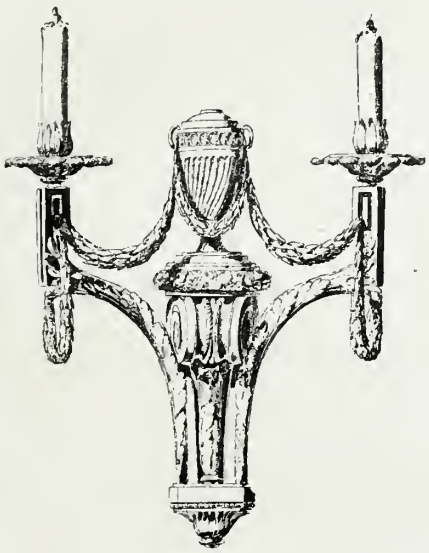


FIG. 231. — APPLIQUE STYLE LOUIS XVI.
Fac-similé d'un dessin de J.-G. Lafosse.

phiques. Il est passé à la mode de gémir sur l'infortune des classes pauvres. Au récit de ces douleurs obscures, les yeux des gens de goût se mouillent de larmes qu'ils croient sincères. Le roi lui-même et sa jeune compagne se laissent gagner par cet attendrissement platonique. Malheureusement, si le retour à la vertu est prêché par toutes les lèvres, la dissipation continue dans les mœurs. Tandis que le peuple meurt littéralement de faim, le service de la bouche royale emploie 295 officiers, sans

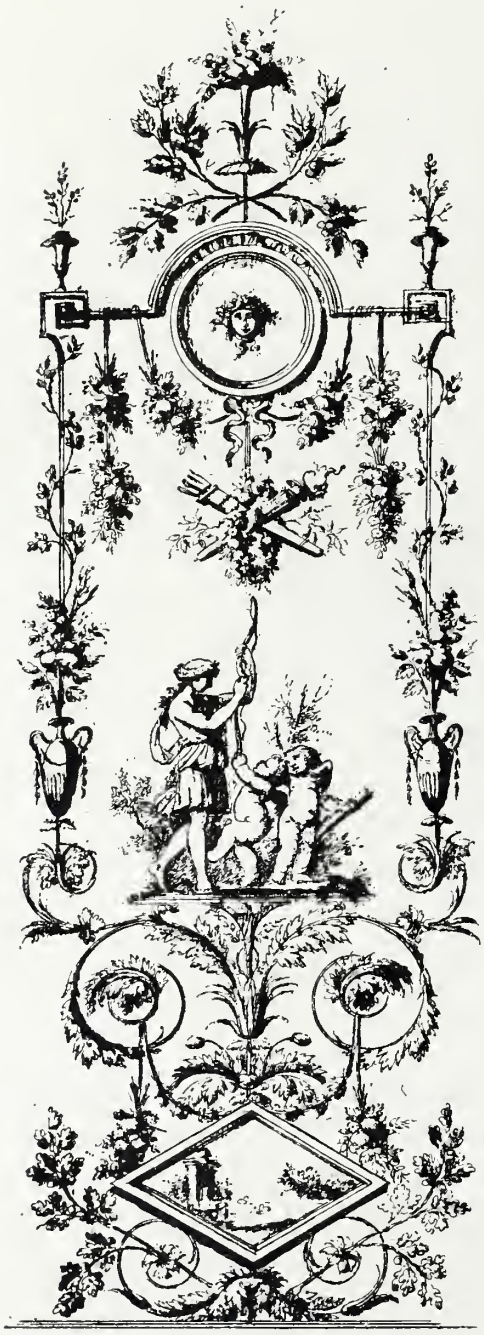


FIG 232.

PANNEAU, STYLE LOUIS XVI.

Fac-similé d'un dessin de Prieur.

compter les garçons pour la table du roi, et coûte à lui seul plus de deux millions de livres. La maison civile du monarque occupe quatre mille personnes, la maison militaire dix mille, en tout, quinze mille oisifs pourvus de sinécures et une dépense de cinquante millions [1].

Pendant ce temps, la jeune reine, en dépit des conseils de sa mère [2], endette la cassette royale. Afin de satisfaire sa folle passion pour les bijoux, les pierres précieuses et pour ces « effets curieux » qui font, aujourd'hui encore, l'ornement de notre Louvre et la parure de la *galerie d'Apollon,* elle emprunte de toutes parts. Les princes et les princesses, entraînés par la même démence, se livrent,

1. Necker, *Administration des finances,* cité par Baudrillart, *Histoire du luxe.* Voir aussi H. Taine, les *Origines de la Révolution.*

2. Voir *Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau.*

de leur côté, aux prodigalités les plus insolentes. Il est vrai que le roi fait de la serrurerie et que la reine à Trianon joue parfois à la meunière, — mais chacune de ses fêtes revient à quatre cent mille francs[1].

On comprend la force et la portée que de tels abus donnent aux critiques amères des philosophes. Le régime qui se disloque est attaqué de tous les côtés à la fois, et ne trouve personne pour oser le défendre. Voltaire et Rousseau ont porté les coups les plus redoutables, Diderot et D'Alembert sont venus après eux, Grimm et l'abbé Galiani ont aidé à la tâche, et Beaumarchais, qui déjà s'annonce par son esprit d'intrigue et ses écrits secondaires, va achever de miner l'édifice vermoulu, jusqu'à ce qu'il s'écroule sous le souffle de Mirabeau, comme ferait un château de cartes.

Catastrophe imminente, nécessaire et prévue. Dès 1743, Mme de Tencin n'a-t-elle point tracé cette phrase quasiment

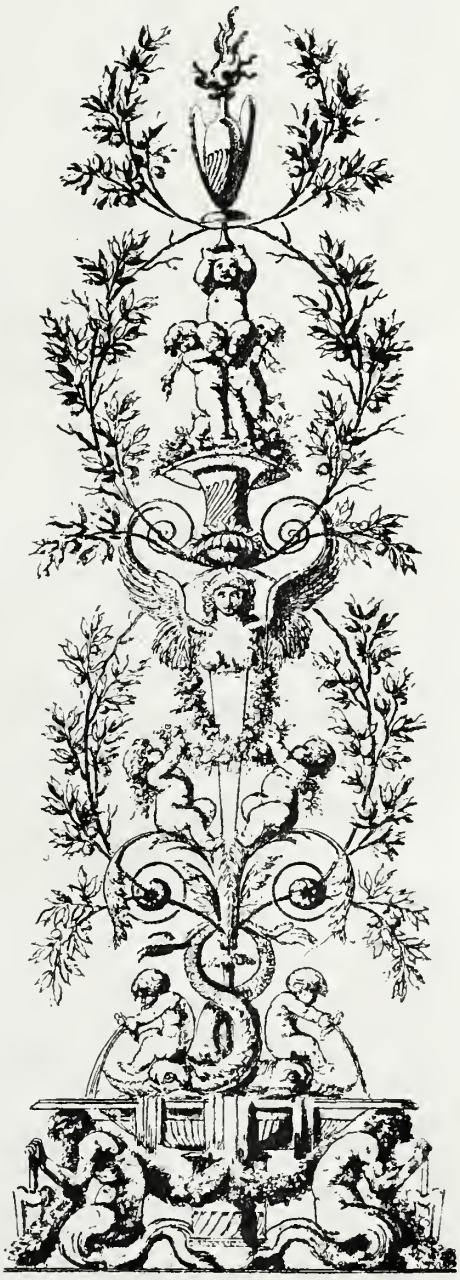


FIG. 233.

PANNEAU, STYLE LOUIS XVI.

Fac-similé d'un panneau de Prieur.

1. Mme Campan, *Mémoires*.

prophétique : « A moins que Dieu n'y mette visiblement la main, il est physiquement impossible que l'État ne culbute[1] ? » Le colonel de Guibert n'a-t-il point prédit la révolution dès 1772[2], et Joseph II n'a-t-il point annoncé qu'elle sera terrible[3] ?

FIG. 234. — VASE ET BASSIN EN CRISTAL DE ROCHE.
Collection de Marie-Antoinette. (Musée du Louvre.)

Et comment être surpris de ces pronostics? L'esprit humain semble en ébullition. Partout les sciences se révèlent par des découvertes inattendues. La physique et la chimie prennent un corps, la botanique reçoit un système de classification, on découvre la vapeur et l'électricité, la cosmographie se substitue à

1. Voir M. de Lescure, *les Femmes philosophes.*
2. Dans son *Essai sur la tactique,* Paris, 1772.
3. Voir Baudrillart, *Histoire du luxe.*

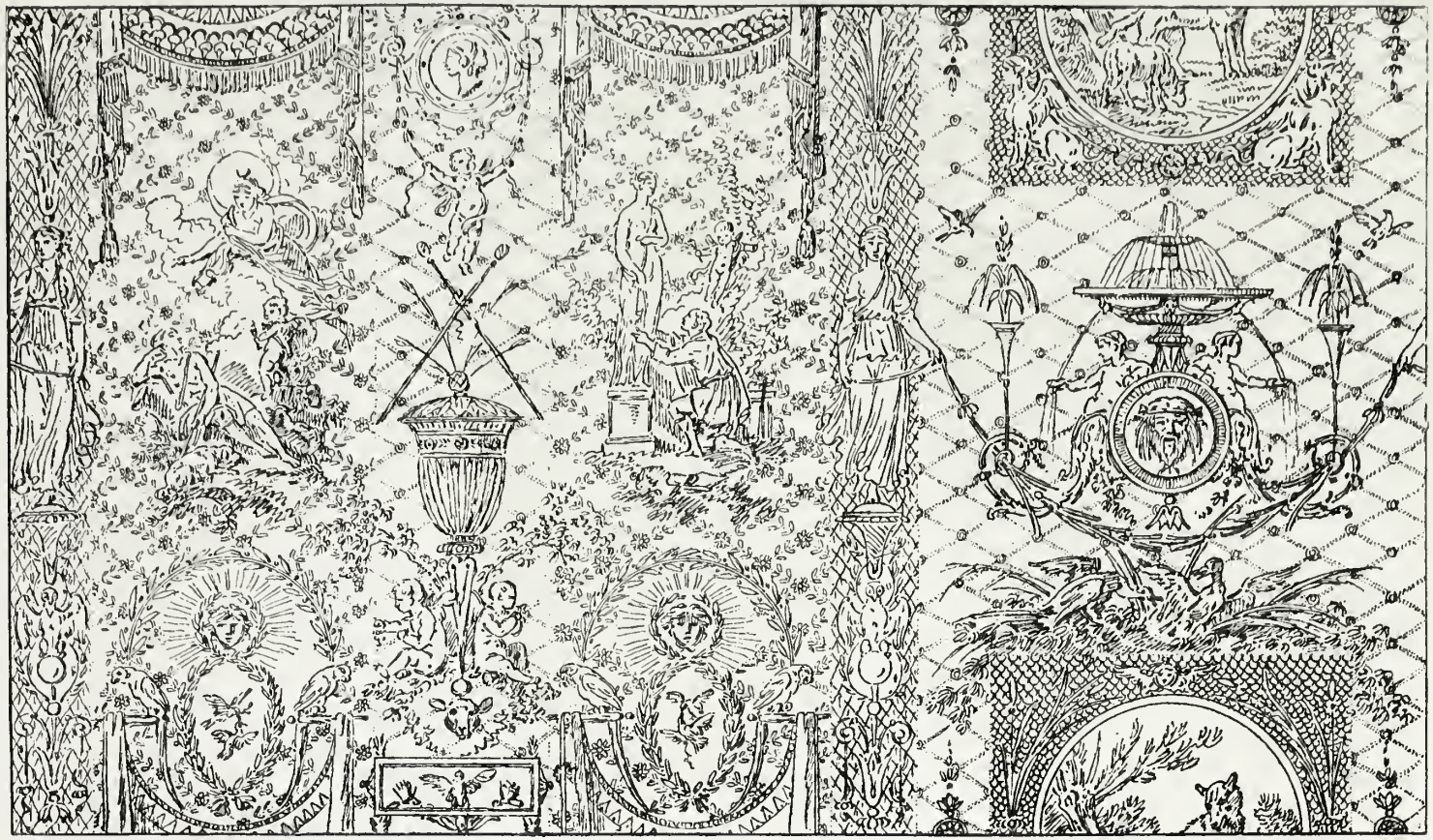


FIG. 235. — MODÈLE DE TOILE IMPRIMÉE, STYLE LOUIS XVI.

Fac-similé d'un dessin d'Huet.

l'astrologie, et l'aérostation lance vers les cieux ses premières montgolfières.

Depuis le grand mouvement qui provoqua la Renaissance, on n'a pas vu d'effervescence pareille ; et le vieux génie gaulois, fidèle à son passé, à ses instincts, à ses principes, conséquent avec lui-même, tourne, une fois encore, les yeux vers l'Antiquité pour y puiser ses exemples.

Comment s'étonner après cela que les arts et les lettres fassent un naturel retour vers les traditions grecques ou latines ?

Dès 1777, spectacle surprenant pour l'époque, on voit exposées au Salon quatre statues en marbre représentant des grands hommes : celle de Sully par Mouchy, celle du chancelier de Lhospital par Gois, celle de Descartes par Pajou, celle de Fénelon par Le Comte. Si ce choix de sujets tout nouveaux suffit à révéler les tendances élevées et philosophiques du moment, « des poses plus naturelles, plus de fermeté dans le dessin, plus de simplicité dans les draperies, plus de vérité dans la tête et les mains[1] », indiquent, de leur côté, un retour à des modèles bien différents de ceux en honneur pendant les années précédentes.

L'architecture, nous l'avons vu, n'avait point attendu jusque-là. Mais à mesure que les années s'écoulent ses tendances s'accentuent. Bientôt elle ne sera plus qu'une aimable réminiscence des formes antiques adaptées à nos besoins, puisant dans des ornements fins et fouillés un caractère d'intimité gracieuse et de simplicité riche. Les colonnes, les pilastres, les attiques reparaissent partout dans la décoration des édifices. Les courbes tortueuses font place à l'austère ligne droite. Le cintre lui-même devient rare, et n'apparaît que là où sa présence est justifiée.

1. Émeric David, *la Sculpture française.*

La décoration intérieure se montre en parfaite harmonie avec celle de la façade. C'est la même architecture, mais appropriée aux besoins de la vie intime. Là encore, la colonne engagée, la frise, le pilastre, impriment à l'ensemble un air de noblesse et de délicate grandeur, alors que les guirlandes qui ornent les panneaux, les vases qui surmontent le miroir ou la porte, lui communiquent une légèreté et une grâce toutes particulières.

FIG. 236. — FLAMBEAU EN ARGENT, STYLE LOUIS XVI.
Ancienne collection Double.

Mais c'est surtout dans le mobilier que ce double esprit se manifeste avec éloquence. Non seulement il est svelte et gracieux, mais les lignes sévères de l'architecture s'y retrouvent, et, comme elle, il découle de l'austérité antique pliée à nos besoins.

Riesener refait droits les pieds que Le Brun avait pliés, et que la rocaille avait contournés et tordus. Aux consoles chancelantes, aux commodes gondolées, il rend à la fois l'aplomb et la sveltesse. Sous son crayon, les formes deviennent verticales et carrées, mais sans être ni roides ni lourdes. Une ornementation fine, élégante et qui, bien que variée, exclut toute surcharge, en brode les lignes principales, sans en atténuer la grâce. Des bronzes d'une délicatesse incomparable, des groupes charmants enlacés pour soutenir les lumières du candélabre ou le cadran de la pendule, des guirlandes de fleurs, des acanthes s'enchevêtrant pour décorer de mignonnes consoles, achèvent de donner son caractère à ce mobilier exquis, dans lequel la Noblesse française, alors à son déclin, semble avoir voulu

COIFFURES A LA SAINT-CLOUD ET A LA FUSÉE

FIN DU REGNE DE LOUIS XVI

FAC-SIMILÉ DE DEUX GRAVURES DE L'ÉPOQUE

qu'on résumât toute la distinction dont elle était susceptible.

En même temps, ces meubles se font plus intimes que par le passé. Leurs proportions se réduisent et s'équilibrent. Les sièges s'adaptent mieux au corps, deviennent plus maniables et

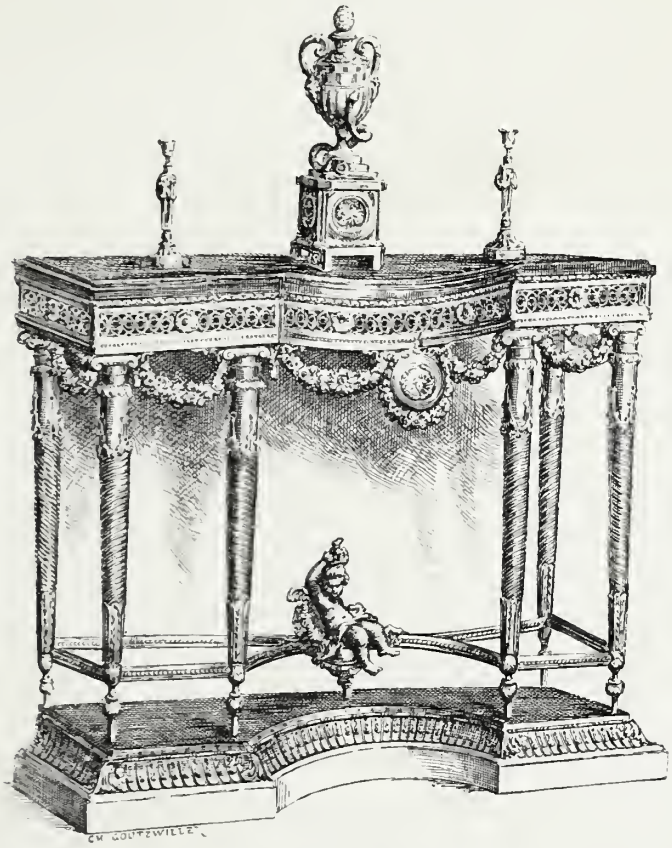


FIG. 237. — CONSOLE EN BOIS DORÉ
Ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette. (Ancienne collection Double.)

semblent se plier davantage aux exigences de la vie journalière. La causerie simple, sans prétentions comme sans fracas, s'accommode admirablement de ces chaises légères, de ces étroits fauteuils en bois blanchi et réchampi de couleurs gaies et fraîches, et l'étroite console, la table volante, le svelte guéridon semblent mieux proportionnés à nos besoins, à notre taille et à nos forces.

Ajoutez que le mobilier ne fait plus corps avec la chambre. Il la peuple et semble l'habiter. Sous cent formes nouvelles il se nombre et se multiplie, s'éparpillant en ces mille riens dont la femme aime à s'entourer, et qui impriment à l'habitation ce caractère d'intimité et de « sensibilité » que nous avons remarqué déjà dans les autres branches de l'art et dans la littérature.

Dans la toilette on découvre également cette même affectation de sentimentalité étrange. Elle apparaît dans les noms, il est vrai, bien mieux que dans les formes, mais l'intention n'est pas moins manifeste. Une dame frisée en *sentiments soutenus,* avec un bonnet en *conquête assurée,* garni de plumes *volages* et de rubans d'*œil abattu;* vêtue d'une robe de *soupirs étouffés,* ornée de *regrets superflus,* avec un point de *candeur parfaite,* garnie en *plaintes indiscrètes* et de rubans en *intentions marquées,* etc., etc., n'appartient point à tous les temps de notre histoire, mais à une seule période, et cette période est celle qui précède immédiatement la Révolution.

Quant aux formes, si le sentiment en est forcément absent, nous retrouvons en elles ces proportions démesurées qu'elles avaient affectées au beau temps du moyen âge. Étrange coïncidence, et qui laisserait croire que les principes monarchiques aient été tentés, à leur déclin, d'afficher le lien qui les rattachait à l'organisation féodale; car, fait digne de remarque, c'est uniquement chez la femme, dont nous avons vu l'excessif empire s'étendre et grandir pendant les deux périodes précédentes, que ce développement en hauteur se montre avec toute son exagération.

Tout d'un coup, l'échafaudage des cheveux féminins se vit porté si haut, que le visage parut être aux deux tiers du corps. Léonard, le coiffeur à la mode, le favori de Marie-Antoinette, poussa l'art d'agencer les *poufs* à un tel degré, qu'il fit entrer

jusqu'à quatorze aunes d'étoffe dans une seule coiffure. Le *pouf au sentiment* s'accommoda avec des fleurs, des fruits, des légumes, des oiseaux empaillés, des poupées, des portraits. Un chroniqueur du temps[1] nous a conservé la description d'un *pouf au sentiment* avec lequel osa se montrer la duchesse de Chartres :

« Au fond, étoit une femme assise sur un fauteuil et tenant un nourrisson, ce qui désignait le duc de Valois (Louis-Philippe) et sa nourrice. A droite étoit un perroquet becquetant une cerise, oiseau précieux à la princesse; à gauche étoit un petit nègre, image de celui qu'elle aimoit beaucoup. Le surplus étoit garni d'une touffe de cheveux du duc de Chartres son mari, du duc de Penthièvre son père, du duc d'Orléans son beau-père ».

Les coiffures à la *Junon,* à la *Saint-Cloud,* à la *frégate,* à la *belle-poule,* en *parc anglais,* au *lever de la reine,* les *bonnets à la fusée,* ne le cédaient ni en étrangeté ni en développement à ces monuments d'extravagance. Les caricatures du temps représentent les coiffeurs perchés sur une échelle pour accommoder les dames. L'histoire rapporte qu'elles étaient obligées de se tenir à genoux dans leurs voitures, et que la hauteur de leurs *poufs* les fit bannir de l'amphithéâtre de l'Opéra.

FIG. 238.
COIFFURES DE FEMMES,
Fin du règne de Louis XVI.
D'après des gravures
de l'époque.

Non contentes de grandir outrageusement leur figure, les femmes exhaussèrent les talons de leurs souliers, au point que ceux-ci devinrent des échasses, et qu'il fallut s'aider d'une canne pour pouvoir conserver son aplomb.

1. Le continuateur des *Mémoires de Bachaumont.*

C'est du haut de cet appareil, plus extravagant que joli, plus extraordinaire que logique, que les nobles dames de la cour virent venir la Révolution. La tempête qui se déchaîna allait, de son souffle puissant, renverser cet échafaudage de futilités, singulières mais coûteuses, qui avaient conduit l'ancienne aristocratie à sa ruine. Quelques années, en effet, avant la catastrophe, le prix d'une robe représentait une fortune; on avait vu des femmes de la plus haute noblesse, incapables de payer leurs atours, les acheter moyennant des rentes viagères, et la fameuse Mlle Bertin, la modiste de Marie-Antoinette, avait fait une faillite de plus de deux millions.

FIG. 239. — COIFFURE DE FEMME.
Fin du règne de Louis XVI. (D'après une gravure du temps)

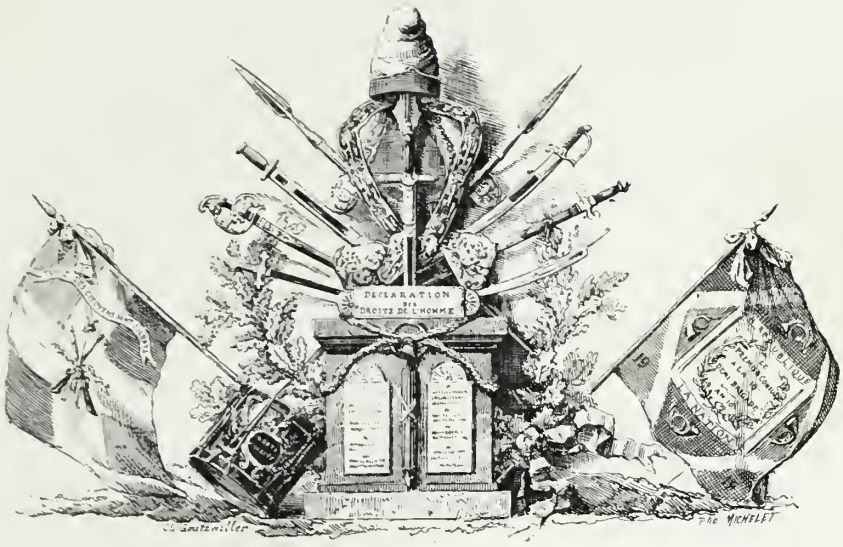


FIG. 240. — TROPHÉE COMPOSÉ D'APRÈS LES DOCUMENTS HISTORIQUES DU MUSÉE CARNAVALET

XIV

RÉPUBLIQUE ET EMPIRE

FIG. 241. — COSTUME DU CITOYEN, Dessiné par L. David.

Le retour singulier vers l'antiquité classique, qui marque le règne de Louis XVI et qu'entrave à peine la levée de coiffures et les modes excentriques des femmes de qualité, s'accentue encore avec la Révolution. Le besoin de réformes, en passant des livres dans les mœurs, hâte le mouvement; la Grèce et Rome apparaissent à ces esprits affamés de liberté comme des ports de salut. On ne jure que par elles. On choisit ses exemples chez Plutarque et l'on demande ses modèles à Quinte-Curce. Il semble qu'on n'ait plus à cœur de vivre sa vie et de créer du neuf, mais seulement de ressus-

citer le passé, comme s'il était dans la destinée de l'humanité de se recommencer, et dans la condition des sociétés qui se succèdent de parcourir deux fois la même carrière.

Aussi, tout en demeurant une dans ses aspirations, logique dans ses prémisses et fidèle à ses traditions évolutionnistes, la société nouvelle va-t-elle se trouver dévoyée dans les applications de son idéal. La réforme, triomphant partout, atteindra dans les institutions sociales et politiques le but qu'on se propose, alors que les arts, se traînant péniblement à la remorque d'époques disparues, ne parviendront à évoquer qu'une suite d'œuvres faiblement originales et sans conséquences utiles.

L'architecture et le mobilier, en effet, cessent d'avoir des formes nouvelles. On se refuse d'inventer, on copie. L'adaptation qui, dans les années précédentes, a donné de si ravissants compromis, n'est même plus tolérée. Toute interprétation paraît condamnable.

Sous la pression de ces préoccupations étroites, l'archéologie mal renseignée égare l'architecture. La maison prend les allures d'un temple. Partout les colonnes apparaissent, partout se montrent les pilastres, les portiques et les frontons. Vitruve semble être ressuscité pour commander aux maçons et diriger leur fâcheuse besogne. Chacun se fait gloire d'obéir à ses lois. On oublie les besoins modernes, les exigences d'une vie différente, on se refuse même à tenir compte de la diversité des climats. Aussi les œuvres les mieux comprises fourmillent de contresens; les formes s'épaississent, se roidissent et se gourment, et les anomalies les plus choquantes se produisent; car, malgré qu'on ne veuille point compter avec elles, les nécessités de la vie s'imposent.

Et voilà comment le fronton antique s'accommode assez mal du voisinage de la cheminée; comment le toit en pente jure avec l'entablement horizontal, et comment la lucarne, qui montre

son œil timide au milieu de la colonnade majestueuse, produit un ridicule effet.

FIG. 242. — LE BERCEAU DU ROI DE ROME.
D'après le dessin de Prud'hon.

Pour la décoration intérieure les frais d'imagination ne sont guère plus grands. On s'inspire de Pompéi et d'Herculanum.

On copie l'Antiquité romaine et on la recopie. Partout sur les murailles, imitant la fresque, se dessinent des peintures archaïques. Partout sur des fonds noirs, bistres ou rougeâtres, s'enlèvent de fines arabesques, se groupent des nymphes légères ou des faunes dansants; et ces peintures qui, sous un jour brûlant, semblaient à la fois fortes et fines, délicates et puissantes, sous le ciel du nord, dans des pièces éclairées par de rares fenêtres, semblent grises, ternes et décolorées.

FIG. 243.
FAUTEUIL DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.
Dessiné par Prud'hon.

Dans le mobilier règne le même disparate. Ici la pauvreté d'invention est plus sensible encore. Comme la série des meubles indispensables s'est considérablement accrue depuis l'antiquité, l'artiste, qui ne veut rien abandonner au hasard de l'improvisation, se trouve grandement embarrassé, et, visant à rester classique, s'expose à devenir ridicule. N'osant créer des lignes nouvelles, il remplace par d'inutiles accessoires toutes celles que lui imposent les nécessités de sa construction. Ce n'est point assez pour lui que le fauteuil soit devenu une chaise curule, il explique par le col d'un cygne le bras qui s'avance de chaque côté, ou le fait supporter par des amours. Le pied d'un meuble paisible prend l'apparence d'une griffe; pour supports de la table, on imagine un quatuor de sphynx décevants, et la main qui se pose sur le bord d'un canapé discret risque de s'égarer dans la gueule d'un lion dévorant. Des torches enflammées figurent sottement les pieds d'une bergère ou les montants d'une glace. Un siège se voit

FIG. 214.

PSYCHÉ DE L'IMPÉRATRICE MARIE-LOUISE.

Dessinée par Prud'hon.

perché sur des cornes d'abondance. Le lit devient un bateau, et c'est sur des lances ou des flèches qu'on drape les rideaux chargés de protéger ce pacifique asile.

Tout s'enchevêtre de guirlandes; tout s'embarrasse de draperies inutiles et peu justifiées; partout, en un mot, se manifeste ce besoin illogique d'expliquer des formes nécessaires par des objets qui n'ont rien de commun avec elles.

Pour les bronzes et les garnitures de cheminées, l'extravagance est au moins aussi grande. Le cadran qui dit l'heure n'est plus le principal; il devient l'accessoire. C'est tantôt la roue du char que conduit un guerrier antique, tantôt son bouclier déposé en un coin. Parfois même il se trouve dissimulé, caché en quelque sorte par un siège, par un rocher sur lequel sommeille un Télémaque en chemise, ou dans une bibliothèque dorée, sur laquelle une jeune lectrice est gravement huchée.

Le costume, au milieu de ces réminiscences étranges détonne singulièrement. Il n'a pas attendu cependant que la royauté fût abolie pour montrer les mêmes tendances subversives. « Longtemps avant la proclamation des Droits de l'homme, écrit M. Quicherat[1], il n'y avait plus moyen de distinguer les classes par l'habillement. Les poissardes étaient devenues les *dames de la halle*. Lorsqu'elles allaient aux fêtes, féliciter la famille royale à Versailles, elles étaient habillées de soie avec des dentelles et des diamants ».

« Les femmes choisissent leur ajustement comme bon leur semble », ajoute, de son côté, Mercier[2], témoin de ces transformations et leur consciencieux historien ; « la femme du commis ou celle de l'épicier du coin se mettra comme une duchesse : le gouvernement ne s'en mêlera pas. » C'est le règne de l'égalité qui commence.

1. *Histoire du costume.*
2. *Nouveau Paris.*

Mais, si l'égalité pour tous s'est fait jour jusque dans le costume, celui-ci cependant ne revêt point autant que le reste des allures grecques ou romaines. Il subit des transformations radicales, il est vrai, mais demeure moderne et français.

Dès 1790, en effet, bonnets et coiffures se virent ramenés à des proportions convenables. Les postiches disparurent. Plus de coussins sur les hanches ; les jupes tombèrent tout droit. Ce nouvel habillement, à la fois élégant et moderne, dura pendant toute la période révolutionnaire. Ce ne fut guère que sous le Consulat qu'on vit apparaître, et encore à l'état d'exception, les costumes grecs ou romains qu'affichèrent les *merveilleuses*.

La taille remonta sous les seins, il est vrai, et les cheveux s'aplatirent sur la tête, mais les coiffures *à la Brutus, à la Titus, à la Caracalla,* aussi bien que les tuniques *à la Cérès, à la Minerve, à la Diane, à l'Omphale,* demeurèrent le privilège d'un petit groupe d'excentriques. Il fallut une madame Beauharnais pour découvrir en public sa gorge et ses bras au point de ressembler à une statue antique, une madame Tallien pour faire de ses pieds nus craquer les anneaux d'or, et donner aux badauds une immodeste parodie de la décente nudité des Grecs. Et encore cette comédie n'eut-elle qu'un succès limité ; témoin l'effroyable scandale que provoqua Mme Hamelin, en se promenant dans les Champs-Élysées n'ayant pour tout vêtement qu'une tunique de gaze.

Pareille tentative eut lieu pour le costume masculin, avec moins d'indécence, assurément, mais sans plus de succès. Dès 1787, la politique s'était manifestée dans l'habillement des hommes. On portait déjà « des gilets *aux notables* » avec des broderies représentant l'assemblée des notables présidée par le roi[1].

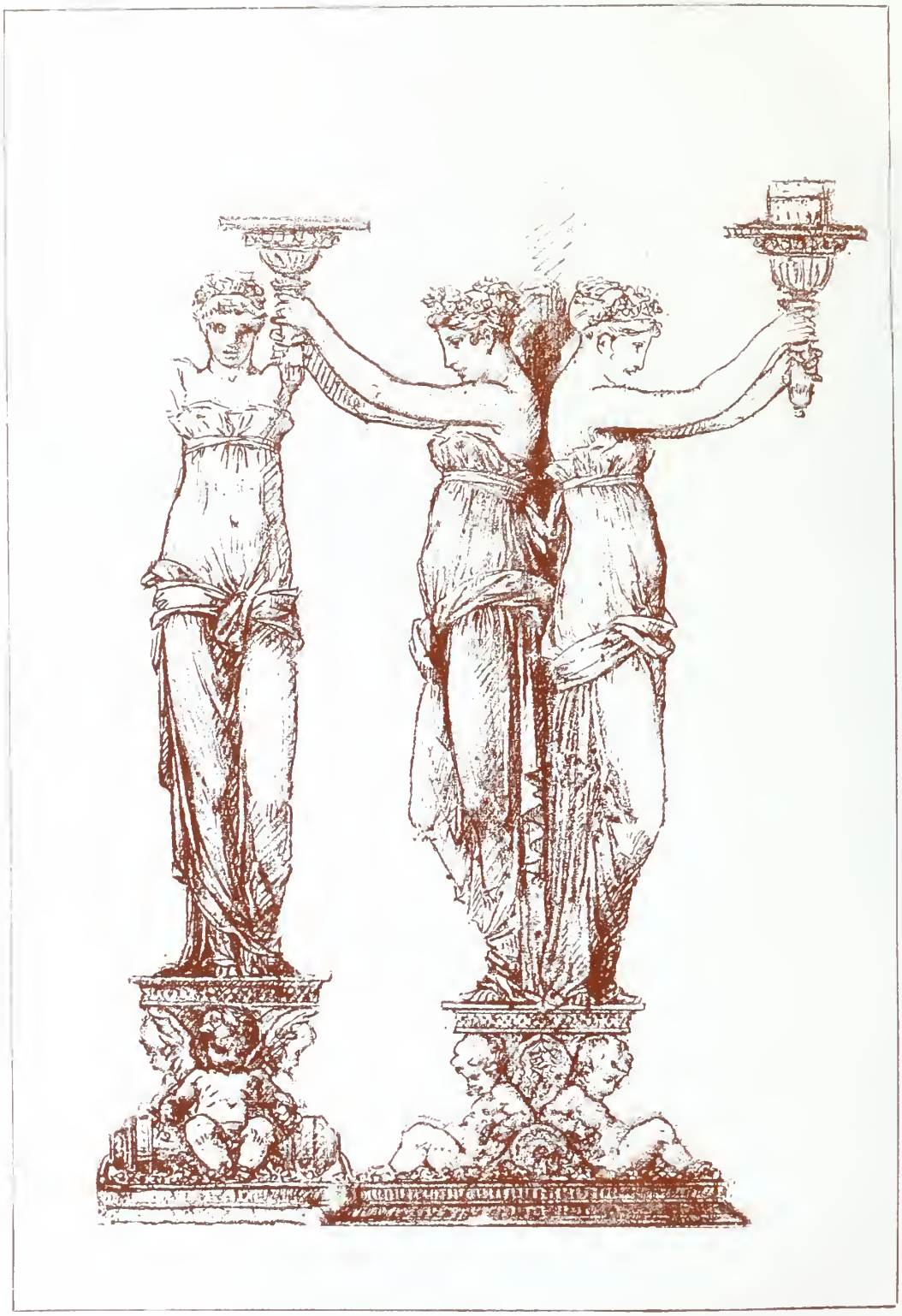
1. Le roi était représenté assis sur un trône et placé de telle sorte que, pendant qu'il agitait une banderole sur laquelle étaient écrits ces mots « âge d'or », de sa main droite il semblait fouiller dans sa poche ; ce qui, pour un monarque, était assez peu respectueux.

Vers la même époque, on renonça à la poudre, et celle-ci devint même une sorte de signe de ralliement adopté par la réaction. En 1789, quand apparurent les trois couleurs nationales, — séduisante nouveauté, car la Nation jusque-là n'avait jamais eu de couleurs à elle, mais avait toujours porté celles de ses rois, — ces couleurs nationales, emblème du déplacement de la souveraineté, furent subitement à la mode. Presque en même temps le noir, couleur imposée aux députés du tiers-état, devint la nuance de cérémonie, et l'est resté depuis cette époque.

Plus tard on voulut, comme pour le reste, modeler le costume masculin sur les modes d'Athènes et de Rome. Un membre de la Commune, nommé Sergent, prit même l'initiative d'une proposition obligeant tous les citoyens à l'uniformité du costume. C'était du reste la passion du temps que d'introduire partout l'unité. « Il faut, disait Saint-Just, que les enfants soient vêtus de toile en toute saison..... qu'ils soient nourris en commun, ne vivent que de racines, de fruits, de légumes, de pain et d'eau ». Rien de surprenant, avec ces idées, que le *Club des arts* ait été appelé à fournir le patron d'un vêtement uniforme.

Malheureusement ses dessinateurs échouèrent dans cette belle entreprise. L'idée, malgré cela, fut plus tard reprise par Robespierre, et Louis David se vit chargé, par un arrêté du Comité de salut public, de présenter ses vues sur le moyen d'améliorer le costume national. Une gravure de Denon nous a conservé le résultat des méditations du grand peintre, résultat médiocre, qui n'a rien de gracieux ni de particulièrement séduisant.

Le costume préconisé par l'illustre maître se composait d'une tunique, d'un manteau court et d'un pantalon collant, de bottines et d'un bonnet à la hongroise. C'était à peu près la même tenue que celle déjà taillée par David pour l'École de Mars; et c'est, en outre, le seul modèle que parvint à enfanter



MODÈLE DE FLAMBEAUX A TROIS BRANCHES

FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE PRUD'HON

le peintre des *Sabines*. Les costumes du Directoire et ceux de l'Empire, qu'il dessina plus tard, sortaient du même tonneau, avec en plus un petit accent troubadour qui achevait de les rendre absolument ridicules[1].

Le peuple, lui, ne retint de tous ces essais que deux choses : le pantalon, les antiques *braies* des Gaulois, et la tunique, la non moins vénérable *saye* de nos lointains ancêtres, qui devint la blouse : vêtements nationaux par excellence, disparus depuis douze siècles et qui, restitués par la Révolution, sont devenus le costume général, universel, typique de l'ouvrier et du paysan français.

Dans ce qu'on est convenu d'appeler plus spécialement les beaux-arts, le but poursuivi est le même et les moyens employés sont identiques. David proclame hautement qu'il faut régénérer les arts comme déjà on a régénéré les mœurs, et le conventionnel Bouquier annonce que de la Révolution datera « l'ère de l'art renouvelé. »

Désormais, cet art nouveau doit se distinguer en adoptant « des sujets qui relèvent les courages, honorent les mœurs et font aimer l'humanité. » Dans l'exécution il se caractérisera par « un style mâle et nerveux qui rappelle l'Antique ».

C'est ainsi que la Révolution, conséquente avec elle-même, entend reprendre pour son compte cette idée chère aux anciens, de faire des beaux-arts une école de patriotisme et de vertu. Les plus beaux palais leur sont assignés pour demeure. Des fêtes publiques sont célébrées en leur honneur. Malheureusement, tous ces encouragements ne peuvent réveiller la sève endormie et suppléer au génie qui crée. Ce dernier, enchaîné par l'exemple, abdique volontairement toute initiative personnelle et perd, lui aussi, toute saveur originale.

1. Voir, dans les *Mémoires de Mme de Rémusat*, la comédie singulière qui précéda la cérémonie du sacre.

Là encore, le besoin de s'inspirer de l'antiquité, de la suivre pas à pas, de l'imiter, de la copier, s'impose avec force. David et son école portent à son apogée cette pseudo-résurrection. Le tableau, la statue ne sont plus que des réminiscences ou des interprétations d'un lointain idéal.

C'est à peine si la grâce française osera, par le pinceau d'un Prud'hon, protester avec une éloquence discrète et un charme incomparable contre cette absorption singulière. Encore les compositions du plus français des maîtres de ce temps respirent-elles un tel parfum archaïque, que le portrait le plus exact qu'on en puisse faire, c'est de dire qu'elles présentent à nos yeux une antiquité rajeunie.

Même quand il veut reproduire la vie de chaque jour, l'art garde cette profonde empreinte. La peinture reste grave et demeure sculpturale. On sent dominer en elle l'influence de Rome et de la Grèce. Rien de personnel, de naturel, de primesautier n'apparaît plus. Rien n'est plus laissé à l'initiative individuelle. Tout, au contraire, est théâtral, réglé, prévu. Il n'y a plus qu'à copier. Les personnages que le peintre représente ne vivent pas, ils posent. Ils ne sont pas vêtus, mais drapés. Ce ne sont pas des hommes, ce sont des modèles, et le portrait le plus vulgaire prend les allures d'un médaillon.

Dans la littérature, la pompe et l'apparat sont la marque évidente d'une préoccupation pareille. Le classicisme, dans ce qu'il a de plus étroit, de plus pesant et de plus épais, règne en maître. Lebrun-Pindare et Baour-Lormian demeurent les deux types de cette évolution, où la poésie, lourde, terne et sans éclat, se traîne dans l'ornière antique et fournit la transition entre une société qui n'est plus et le monde nouveau qui se lève.

FIG. 245. — LA DANSE DES NYMPHES, PAR COROT.

XV

CONCLUSION

Le XIXe siècle, auquel nous voilà parvenus, appartient au présent et dès lors échappe à notre analyse. « Les arbres, dit un proverbe allemand, empêchent de voir la forêt. » Le soldat, mêlé au combat, est incapable de discerner les grandes lignes de la bataille; le petit groupe au milieu duquel il se meut l'empêche de distinguer ce qui se passe à distance. Il avance ou recule suivant des ordres précis, mais sans savoir ce qui lie son mouvement personnel au reste de l'action.

De même, dès qu'on veut juger le présent, la profusion des détails empêche de voir les grandes lignes sur lesquelles la société

règle sa marche. Comment, lorsqu'il s'agit d'une époque qui nous touche, analyser les signes qui la distinguent de celles qui l'ont précédée? Comment, quand nous sommes imbus de ses préjugés, pénétrés de ses idées dominantes, soumis à ses traditions, esclaves de ses lois, porter un arrêt motivé sur ce qui naît de notre passion ou la provoque?

« Il y a dans toute œuvre d'art, a dit fort judicieusement Paul Mantz, un parfum qui s'évapore avec les années. Un nouveau souffle passe sur l'esprit. Les générations qui surviennent, en quête d'un autre idéal, restent parfois indécises et troublées devant telle œuvre qui, à l'heure où l'artiste l'acheva, a éveillé dans l'âme des contemporains un monde de sentiments et d'idées. »

C'est « ce monde de sentiments et d'idées » qui éloigne de notre esprit toute équité et toute justice. Dans tout ce qui nous touche directement, nous ne connaissons pas de juste milieu. Dès que l'homme cesse d'adorer, il brise son idole. Il n'est pas pour lui de mode plus ridicule et plus sotte que celle qu'il vient d'abandonner.

Mais négligeons même cette haine irréfléchie ou cette soumission outrée. Dans quelque situation que l'homme se trouve, tout jugement impartial sur son temps lui est matériellement impossible, car le style qui caractérisera plus tard leur époque n'existe pas pour les contemporains.

Ce qui, en matière artistique, constitue le style, c'est, en effet, la constatation, dans des productions d'ordres divers, de mêmes allures, de mêmes tendances, de mêmes particularités, de mêmes caractères qui ne se retrouvent, avec la même intensité, ni dans les époques précédentes ni dans celles qui suivent. Or ces particularités, ces tendances spéciales, ces allures, ces caractères, n'apparaissent avec une évidence excessive, qu'à condition de se montrer groupés en un faisceau d'œuvres

diverses produites simultanément. De plus, ils sont pour nous d'autant plus sensibles et d'autant plus saisissables que nos œuvres et nos goûts s'en éloignent davantage.

Mais, pour celui qui produit, le faisceau n'existe pas. Il n'aperçoit, ne touche, n'étudie que des œuvres séparées, isolées, ne voyant le jour que progressivement et petit à petit, en sorte qu'il ne peut être frappé par des caractères généraux, qu'il constate individuellement et dont ainsi la connexité lui échappe.

Voilà pourquoi nous entendons répéter à tout instant que notre époque ne possède aucun style et manque d'originalité. Voilà pourquoi on dit le *style Louis XIV,* le *style Louis XVI,* pourquoi on commence même à dire le *style Empire,* et pourquoi on ne dit pas le *style Louis-Philippe,* ce dernier terme restant pour nous sans signification.

Et pourtant l'époque qui a produit des poètes comme Victor Hugo, Lamartine et Musset; des historiens comme Thiers, Michelet, Henri Martin et Augustin Thierry; des philosophes comme Jouffroy, Cousin, Comte, Littré et Claude Bernard; des critiques comme Mérimée, Sainte-Beuve et Théophile Gautier; des romanciers comme Stendhal, Balzac et George Sand; des peintres comme Géricault, Ingres, Delacroix; des sculpteurs comme Rude, David d'Angers, Pradier; des musiciens comme Rossini, Halévy, Meyerbeer et Félicien David, pour ne citer que ceux-là, aura bien ses caractères marqués aux yeux de la postérité. Au point de vue artistique, elle tiendra dans l'histoire une place que nous ne pouvons pas sainement apprécier, dont il nous est impossible de nous rendre un compte exact, empêchés que nous sommes par une foule de détails mesquins d'en discerner les grands traits, mais une place certainement considérable.

Ajoutez encore — dix fois déjà nous l'avons constaté — que toute époque est mêlée, unie par mille liens confus au passé

dont elle dépend aussi bien qu'à l'avenir qu'elle prépare. Cette succession de faits en apparence contradictoires, mais qui se déduisent logiquement, cette continuelle transformation d'une société qui se renouvelle sans jamais commencer ni finir d'une façon absolue, font qu'on s'embrouille facilement et qu'on retrouve péniblement sa voie. On croirait volontiers naviguer sur un navire sans boussole, que l'équipage divisé s'efforce d'entraîner dans des directions opposées. Ici, on rêve d'aller en avant. Là, on projette violemment de revenir en arrière. De là, indécision dans les idées, et manque apparent de méthode et de suite dans la production.

Regardons autour de nous. Toutes les époques antérieures semblent, en notre temps, se mêler et s'amalgamer, comme si nous voulions fondre tout le passé en un creuset et en composer un nouvel alliage. Nous voyons l'ogive reparaître à côté du plein-cintre, et l'entablement grec s'accoupler avec l'arc surpassé des musulmans. Partout l'imagination est aux prises avec la réflexion. La couleur lutte contre le dessin, la fantaisie contre la forme, l'inspiration contre la règle et la logique contre les aimables conventions.

Partout le passé en guerre avec l'avenir produit l'hésitation et trouble les consciences. L'égalité, née du libre examen, se substitue aux principes traditionnels de l'ancien régime. La démocratie conquérante a commencé son règne, mais non pas réglé sa vie; de là des tiraillements dans les mœurs et la confusion dans les arts. Voilà pourquoi, en même temps que des indices de vieillesse se manifestent, des symptômes de sève exubérante se font jour. L'esprit se dit capable d'enfanter de grandes œuvres; il réalise parfois de vastes pensées et en même temps se complaît dans de petits ouvrages. Comme les peuples enfants, la société française, au XIXe siècle, veut des émotions; elle les cherche, les appelle, et, tout à coup, comme les nations âgées,

elle se montre craintive et timide, se préoccupe de l'Utile plus que du Beau, et préfère le délicat, le fini, l'agréable.

On voit combien il est difficile de dégager un caractère net et précis de cette apparente confusion, de ces contradictions incessantes.

Mais ceux qui, dans les siècles à venir, étudieront notre époque, la verront certainement sous un tout autre aspect. Au milieu de ce qui nous semble un chaos, ils découvriront des phares lumineux qui les éclaireront dans leurs recherches et qui, faute d'éloignement, nous éblouissent. Ils dégageront les grands traits du fatras d'accessoires qui nous les cachent, et alors apparaîtra à leurs yeux ce style, tout composé de caractères distinctifs, qui nous échappe à nous autres contemporains.

Pour le règne de Louis-Philippe (par exemple), ils trouveront des analogies certaines entre le mobilier en acajou, épais, luisant, sans formes raisonnées et sans parures, et le costume boursouflé, tout fier de ses manches à gigot. Ils rattacheront ces romances sans signification, sans portée, sans valeur, qui ont charmé pendant trente ans tout un monde de chanteurs novices, au développement subit de l'aquarelle, cette peinture des mains débiles. Ils démêleront les liens qui unissent Musset à Delacroix, Casimir Delavigne à Paul Delaroche, Jules Barbier à Rude, Charlet à Béranger et Meyerbeer à Victor Hugo. Ils trouveront à ces manifestations, qui nous semblent isolées, une connexité, une concordance que nous n'avons garde d'apercevoir, mais qui forcément existe sans que nous nous en doutions.

De même qu'aujourd'hui nous découvrons très clairement écrite, dans la marche de l'architecture au moyen âge, l'histoire de la Féodalité; de même qu'avec les premiers Capétiens nous voyons le style roman prendre son essor et affecter ses tendances particulières, puis l'ogive apparaître timide, embarrassée d'a-

bord, et bientôt hardie, audacieuse, héroïque, atteindre son maximum d'acuité et de hardiesse au moment où la France est, sans contestation possible, aux mains de ses puissants seigneurs et où l'autorité royale est réduite à sa plus simple expression; de même que nous voyons ensuite, de saint Louis à Charles V, à mesure que le trône ressaisit son prestige et sa force, l'ogive s'écarter, devenir moins étroite et moins fière, puis, avec des alternatives diverses, continuer à s'élargir, diminuer l'austérité de ses lignes et, sous une végétation encombrante, en altérer et en dénaturer le caractère, jusqu'au lendemain du jour où Louis XI a consommé la ruine du système féodal; de même notre peinture, notre sculpture, notre musique leur livreront, sans doute, le récit de notre existence tourmentée.

Ils découvriront clairement, dans l'épanouissement romantique, la période imaginative de cette domination bourgeoise sortie de la Révolution, et à laquelle 1848 a porté les premières atteintes. Si, au contraire, ils daignent s'occuper de notre temps, ils le considéreront sûrement comme la période de réflexion de ce même cycle bourgeois, auquel va succéder le règne de la Démocratie, préparé, comme toutes les grandes évolutions sociales, par une quantité d'admirables découvertes et de superbes conquêtes intellectuelles.

Qu'est-ce, en effet, que ce besoin d'exactitude et de vérité qui nous anime, sinon une marque certaine que nous sommes dans cette époque de critique où « l'imagination, moins fertile, se concentre dans la fixation des règles et dans l'application des principes »? Partout, en effet, nous voyons la verve imaginative reléguée aux arrière-plans, le terre à terre suffire à nos préoccupations, et la manière dont un sujet est présenté nous retenir plus que le sujet lui-même.

L'horreur du convenu sert de thème à nos littérateurs et de formule à nos artistes. Dans la peinture, les paysagistes et les

animaliers, qui tiennent le premier rang, se bornent à serrer la nature de près et ne cherchent plus à l'ordonner ou à l'embellir. Même chez ceux d'entre nos peintres qui se prétendent dépositaires de la fantaisie, on trouve des recherches d'exactitude inconnues aux autres époques. Les costumes, les mœurs, les physionomies sont étudiés avec un soin scrupuleux et une attention supérieure. Les scènes d'histoire affectent les airs de véritables restitutions scientifiques, et les artistes qui veulent nous montrer les lointains pays de l'Orient ou du Nord prennent, avant de les peindre, le soin d'aller apprendre à les connaître.

Le sculpteur, fidèle compagnon du peintre, subit les mêmes préoccupations et obéit à des exigences analogues. Bien que son cadre soit plus restreint et les règles de son art plus étroites, il se meut dans le même cercle, se bornant, autant que les principes fondamentaux de la statuaire le lui permettent, à la simple reproduction du modèle que la nature a placé sous ses yeux.

Dans la littérature, ces tendances sont encore plus sensibles. Le roman n'est plus l'accumulation d'accidents étranges, invraisemblables, puisés en dehors de la vie. Il se rapproche de l'existence de chaque jour, l'enveloppe, l'analyse, et devient descriptif et réaliste, c'est-à-dire aussi exact et aussi vrai qu'il peut être. Il n'évoque plus des figures exceptionnelles, il ne choisit plus ses héros hors de la nature. Il les prend dans notre siècle, dans la société qui nous entoure, dans le milieu où nous vivons. Il s'adresse aux sentiments les plus répandus, parfois même aux plus vulgaires, les décrit minutieusement, et son étude nous semble d'autant plus parfaite qu'elle est moins élevée et paraît plus sincère.

Le théâtre suit la même impulsion. Nous n'avons plus besoin de la majestueuse tragédie ou du drame d'aventures pour être émus. Il suffit d'une de ces situations qui sont la

monnaie courante de la vie, pour produire l'intérêt et faire couler les larmes. Si, voulant se roidir contre ce besoin de modernité, l'auteur évoque des personnages d'un autre temps ou d'un autre monde, malgré lui, il ne peut se dérober aux préoccupations dominantes, et s'efforce d'atténuer son audace en appelant à son secours des décors, des costumes et des accessoires archaïques. Certes, nous voilà loin des Romains à perruque de Racine, et des Demoiselles de Saint-Cyr représentant le pieux Joad et le loyal Abner.

Comme conséquence, ce besoin d'exactitude amène l'artiste à abandonner les hautes sphères de l'invention pour concentrer son effort dans la reproduction du morceau. L'Art ainsi se trouve diminué; le métier passe avant l'inspiration, la conception de l'ensemble est subordonnée à l'exécution du détail. — Que penseraient de nos artistes ces Grecs de la grande époque, qui dédaignaient dans les arts plastiques tout ce qui sentait l'habileté de la main? Que diraient d'eux Plutarque, Cicéron, Sénèque, Quintilien, qui prétendaient que l'Art cesse d'exister du moment qu'on l'aperçoit : *Desinat esse ars si appareat*[1]?

Partout, au reste, l'érudition tend à se substituer à la création. L'architecte, qui ne trouve dans la nature ni exemples ni modèles, en est réduit à copier ceux qui l'ont précédé, et nos édifices les plus remarquables sont des réminiscences des siècles passés...

Quel réveil nous tirera de cette somnolence? Quelle aurore succédera à cette demi-obscurité? Redoutable problème, interrogation inquiétante, troublante, qui se posent à nos esprits et que le temps seul pourra résoudre, mais qui ne doivent pas nous décourager ni ralentir notre ardeur. Les principes que nous avons posés, les vérités que nous avons établies nous

1. Quintilien, IV, cité par Junius, *De Picturâ veterum*.

apprennent, en effet, à mesurer l'évolution qui prend fin.

Le règne de la Démocratie commence à peine, et le génie artistique de la vieille Gaule, fidèle à ses puissantes traditions, mais rajeuni par une abondante infusion de sang national, saura créer, une fois encore, un art autochtone, qui promet d'être l'honneur de notre race et qui doit être l'espoir de notre temps.

FIG. 246. — LE GÉNIE DES ARTS GUIDÉ PAR LA FRANCE.
Groupe par M. Mercié. (Palais du Louvre.)

FIG. 247. — ÉTOFFE BRODÉE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE.
Collection de M. P. Jourde.

TABLE

DES

GRAVURES HORS TEXTE

Pages.

LES ARTS ET LA SCIENCE, fac-similé d'un dessin de Le Brun. Frontispice. . . 1

LA VÉNUS DE MILO. Musée du Louvre, galerie des antiques. 29

LE COMBAT DES VERTUS ET DES VICES. Tapisserie du commencement du XVIe siècle. Collection de M. le baron Erlanger. 113

TOMBEAU DU DOGE ANDRÉ VENDRAMIN, à Venise. 121

CHARLEMAGNE, statuette en bronze du XIIe siècle. Musée Carnavalet. . . 173

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. 208

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE PARIS. 216

TITRE DU ROMAN DE LA ROSE. Manuscrit de Flamel, offert en 1403 par Martin Gouge, évêque de Chartres, au duc de Berry. 236

LA DANSE DES MORTS. Peinture murale du XVe siècle, à La Chaise-Dieu (Auvergne). 249

HÔTEL DE CLUNY, à Paris 265

RÉTABLE EN BOIS SCULPTÉ DE LA FIN DU XVe SIÈCLE, à l'église de Vieux-Brisach. 273

CHEMINÉE DE LA RENAISSANCE, au palais de Fontainebleau. 277

SALLE DES MEUBLES DE LA RENAISSANCE, au musée de Cluny. 285

CASQUE ET CUIRASSE DE HENRI II. Musée du Louvre, galerie d'Apollon. . . 297

LA PLACE ROYALE ET LA STATUE DE LOUIS XIII. 309

Pages.

Armure, hausse-col et mousquet du roi Louis XIII. Musée d'artillerie. . . 317

Crédence italienne, style Louis XIV. Salle du palais de Fontainebleau. . 341

Etude de jeune femme, par Watteau. Collection de M. Bonnat. 345

Mobilier du xviiie siècle. Collection de sir Richard Wallace 349

Projet de fontaine. Fac-similé d'un dessin d'Oppenord. Collection de M. Bérard. 353

Projet de pendule. Fac-similé d'un dessin de Meissonnier. Collection de M. Lesoufacher. 361

Coiffures a la Saint-Cloud et a la Fusée, fin du règne de Louis XVI. Fac-similé de gravures de l'époque. 377

Modèle de flambeaux a trois branches. Fac-similé d'un dessin de Prud'hon. 389

(complétez)

TABLE DES CHAPITRES

PREMIÈRE PARTIE

Pages.

I. Comment on écrit l'histoire. 1
II. De l'antiquité de l'Art et de ses premières manifestations. . . . 11
III. De l'Art et de son but. 25
IV. Du rôle de l'Art dans la société et de son utilité. 35
V. De l'existence humaine et de ses divisions intellectuelles. . . . 45
VI. De la première période de l'existence humaine, dite période imaginative. 47
VII. Des périodes suivantes de l'existence humaine, dites périodes de production et de réflexion. 73
VIII. De l'existence des peuples et des divisions qu'elle comporte. . . . 81
IX. De la première période de l'existence des peuples, dite période de barbarie. 83
X. De la troisième phase de la barbarie, dite phase significative ou symbolique. 95
XI. Des dernières manifestations de la période de barbarie. 109
XII. De la seconde période de l'existence des peuples, dite période de production ou de grandeur. 115
XIII. De la troisième période de l'existence des peuples, dite période de réflexion ou décadence. 125
XIV. Conclusion. 133

DEUXIÈME PARTIE

I. La Gaule primitive et la Gaule romaine. 147
II. Les Mérovingiens. 161

Pages.

III. Les Carolingiens. 173
IV. Le Moyen age. 187
V. Les temps féodaux. Première période 197
VI. Les temps féodaux. Période de grandeur. 215
VII. Les temps féodaux. Étude des caractères. 231
VIII. Période de transition. 259
IX. La Renaissance. 273
X. Le XVIIe siècle (Première moitié). 301
XI. Le siècle de Louis XIV. 317
XII. Le règne de Louis XV. 345
XIII. Le règne de Louis XVI. 363
XIV. République et Empire. 381
XV. Conclusion. 391
Table des gravures hors texte 401

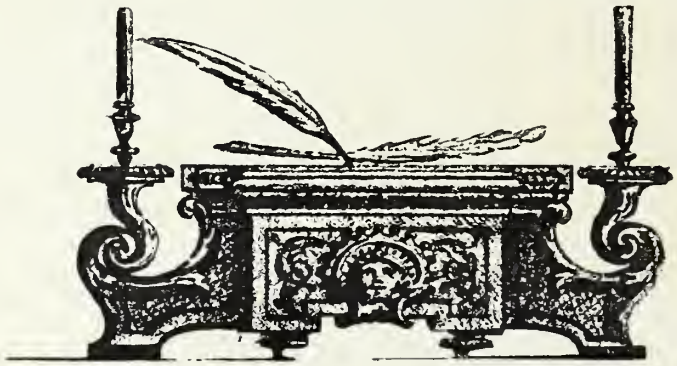


FIG. 248. — PROJET D'ENCRIER STYLE LOUIS XIV.
Fac-similé d'un dessin de A.-C. Boulle.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00761 1243